هموم الزمن العابر

في

شعر جابر

دراسة فنّية في شعر جابر بطّة

تأليف

أفنان ولويل　　دلال النيص　　رزان عياش

الإشراف والتقديم

د. زاهر حنني



www.dardjlah.com

هموم الزمن العابر في شعر جابر

هموم الزمن العابر في شعر جابر

دراسة فنية في شعر جابر بطة

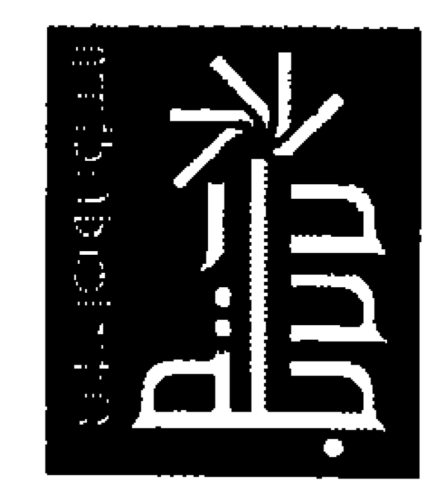
أفنان ولويل دلال النيص رزان عياش

الإشراف والتقديم

د. زاهر حنني

الطبعة الأولى

2016



رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2015/3/1228)

811.9

ولويل، أفنان حسام

هموم الزمن العابر في شعر جابر دراسة فنية في شعر جابر بطة/ أفنان حسام ولويل، دلال النيص، رزان مفيد عياش؛ إشراف وتقديم زاهر الجوهر حنني. - عمان: دار دجلة للنشر والتوزيع 2015.

ر.أ: (2015/3/1228)

الواصفات: / الشعر العربي/ / النقد الأدبي/ / التحليل الأدبي/

أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية.

2016

دار دجلة

ناشرون وموزعون

المملكة الأردنية الهاشمية

عمان- شارع الملك حسين- مجمع الفحيص التجاري

تلفاكس: 0096264647550

خلوي: 00962795265767

ص. ب: 712773 عمان 11171- الأردن

E-mail: dardjlah@ yahoo.com

www.dardjlah.com

ISBN: 9957-71-499-4

الفهرس

الفصل الثالث

دراسة في الموسيقى والإيقاع

جابر بطة

بقلم: د. زاهر حنني

أستاذ النقد الأدبي الحديث المشارك

لم أكن قد تجاوزت الرابعة عشرة من عمري يوم التقيته للمرة الأولى، كنت آنذاك محبا للبحث عن الشعر وقراءته، يوم كان الشعر ممنوعا، وكتابته جريمة يحاكم الاحتلال عليها، وكان عشقه مغامرة قد لا تحمد عقباها، لفتت انتباهي في ديوانه الأول (لا تحزني- المكتوب بخط اليد) كلمات ما زلت أحفظها عن ظهر قلب منذ أكثر من ربع قرن؛ لما كان لها من تأثير في حياتي؛ إذ بدأت الاهتمام بالعلم اهتماما خاصا بعدما قال (لي):

"لا تعجبوا يا قارئي هذا الكتاب..

من شاعر شاء الزمان له العذاب..

فجفا المدارس والدروس ولم يقدر ما العقاب..."

قلت لنفسي آنذاك لن أكون مثلك، ولن أجفو المدارس والكتب، وكنت كذلك. كيف لا وأنا الذي كنت أملأ الفراغات التي تركتها تجنبا لسطوة الجلاد المحتل يا جابر، في ذلك الديوان، ومنذ ذلك الديوان عرفت الشاعر جابر بطة، ولم يتسن لي لقاؤه.

بعد ذلك بأكثر من عشر سنوات كتبت رسالتي للماجستير، التي كان موضوعها (شعر المعتقلات في فلسطين) دون الحصول على ديوانه "أناشيد الفارس الكنعاني" الذي غاب عن الدراسة عن غير قصد بالطبع، وعندما قرأت

الأناشيد تمنيت لو كان بضمنها، فقد أعجبت بها كثيرا، تلك الأناشيد التي عبرت خير تعبير عن كينونة الفلسطيني الـذي يقبـع خلـف زنـازين القهـر الصـهيونية، وتحدت الجلاد وطارت من خلف القضبان لتصل إلي، وإلى كل فلسطيني يعشـق الوطن ويتنفس ليعيش من أجله، ونقلت إلينا جميعا تجربة الحرية في (باسـتيلات) العدو الصهيوني الذي لم يستطع يوما حرماننا من الحلم، ومـن التغريـد للـوطن وللحرية، ولم يستطع أن يمنع جابر من تقديم فلذة كبده (ولده وسام) قربانا على مذبح الحرية من أجل الوطن الأغلى.

وكان له، وكان لنا أن تتحطم قضبان الزنازين، وينكسر القيد ويخرج جابر من المعتقل ليتنسم عبير الوطن بحرية لطالما تغنى بها، منذ أن قال:

سأواصل المشوار حتى موطني يضحي الطليق

وأراك يا علمي تـرّف بكلّ رابيةٍ خفوق

لكن كل شيء كان مختلفا، أليس كذلك يا أبا وسام، لم يعد الـوطن الـذي رسمته بعيون الأسير كما رسمته، ربما كان أجمل، ربما، وليته كان أكثر حريـة ممـا هو عليه، وليته يصير ما نتمناه، ولكنه هو هو يظل الوطن الذي نعشـقه، ألسـت من يحاول رسمه:

حاولت رسم أميرة الأحلام

فانبثق القمر

فأطل لون الفجر والميلاد

من برق حجر

وعندما درست (القادة الشهداء في ضمائر الشعراء) كانت أناشيد الفارس تلقي بظلالها على شخصية الرمز والقائد الفلسطيني الكبير الشهيد ياسر عرفات- رحمه الله-، فهو مفتاح كلمة السر لفلسطين في ثورتها المعاصرة، وهو الرمز والقائد وهذا معناه أكثر مما يتصور البعض من أنها مجرد كلمات تقال خالية من المضمون، بل هي أكثر من ذلك بكثير، خصوصا إذا أراد الشاعر تأكيدها، فمنذ أن افتتح الديوان بقصيدته الأولى بقوله:

كحل عيونك من ثرى الأوطان ... واحنِ الجبين لفذها المتفاني

إلى أن قال:

ناموس درء بلائها بفدائها ... ما كان في خطب ولغو بيان

عهد الوفاء لمن يصون حياضنا ... روحي فداه ومهجتي وجناني

كانت الرسالة واحدة واضحة، الإيمان بالقائد الرمز وسيرته المعطرة بالتضحية والفداء، فالوطن قائد ومسيرة، والمسيرة طويلة وشاقة وعسيرة، ولكن كل شيء يهون من أجل هاتيك العيون.

وكانت الصفحة الأخرى، يا أخي الشاعر جابر يوم وصلني منك هذا الديوان (رسائل لأناشيد البحر) الذي أقوم بتصفحه بداية بروية ثم بعمق وأعيش تفاصيله بكل حب، وبكل ما يمنحني من الدفء والعفوية والصدق والأخوية، وأنسى الناقد في داخلي، وأعيشه بأحاسيسي، وما الناقد إلا مجتمع الأحاسيس والفكر معا! إذن هذه هي التجربة التي لا أستطيع أن أعرّف قرّاءنا عليها، ولا أستطيع الادعاء أنني أعرفك أكثر منهم، وعلى الرغم من ذلك أستطيع القول أنني أعرفك قبلهم، وقد تأكد لي ذلك حين قرأت قولك في هذه الرسائل:

هي ألا تكون

كما تم رسمك

في حيزات الدروب القصيّة.

لأنه يقال: كثيرون مروا على هذا التراب، ولكن قليلون هم الذين تركوا آثارا تدل على عظمة من مروا فوقه، ونحن لا نرضى أن نكون كمن تدوسهم الحوافر عند مرور القوافل.

وأجدك مجددا فيك، أنت كما أنت، ويح شعري، أتحدث عنك وكأنني أعرفك كما أتمنى أن أعرفك. ما قصتك مع البحر؟ أهو البحر الذي أعرفه أنا؟ أم هو البحر الذي تريد أن تصوره أنت لنا؟ ولماذا البحر يا عاشق البحر والبر يا عاشق البرد والقر، يا صاحب الخير ويا عدو الشر، لم تذكر البحر إلا في العناوين، وكأن حدك مثل حد سكين، ترسم أشياء كثيرة وتصورها، وتجملها لنا وكأنك تشتهيها، وتشهّينا لها، وعندما يجيء البحر تخاف منه، أم أنك نسيت (آنذاك) شكله من بعد ما سرق زرقته السارقون؟ كم مرة زرت البحر (بحرنا) وكم مرة غاب عنك بهاؤه؟ هل تستطيع مخاطبته شاحبا عبوسا قمطريرا!؟

بحرنا هو انتفاضتنا الرائعة الأزلية الأبدية، مجبولة بدمائنا الزكية، وأناشيدنا هي أناشيده الصاخبة العاتية الهادئة المخملية، ورسائلنا هي نكهة وجودنا الأصيل، لهذا كانت رسائلك تحملني إلى كل ما عشناه في وقت الغضب، وما زالت تحملني شخصيا إلى تلك الأيام التي لا تغيب عن بالي، ولا أكتمك سرا أنني ما زالت في حالة غضب ويبدو أنني لن أتخلص منها إلى أن يكون ما نريد، أما أنت فقد رسمت الطريق بقولك:

اليوم قد قامت قيامتها البلاد

هذي جهنم أشرعت أبوابها

هذي بلادي أخرجت أثقالها

غضب غضب . .

أم أنك تنسى، وهل تنسى؟ تلك الأيام التي:

أماه نحن هنا فريق

أبداً بوجه 'الغول' يا أمي فريق

لا فرق بين أخ وشيخ أو رفيق

فطريقنا ذات الطريق

الصبح وجهتنا..

ولا إلاّه يا أمي طريق

أحييك، وسأظل احيّي فيك وفاءك لأولئك الذين رسموا لنا جميعا معالم الطريق، وصدقني لن أعاتبك على بعض ما وقع من هنات ليس لها قيمة أمام عبقرية الفلسطيني المنتمي، المبدع، المتحدي، الأصيل، الذي تظل هواجس الوطن فيه وطنا، ويظل الوطن هاجسه الأبدي، انظر إليك وأنت تعزف قائلا:

ستظل في سفر النضال قصيدةً

ما خطها الأدباء والشعراء

ستظل فـــي كبد السماء منارةً

يجلى بها عتم الدجى ويضاء

ستظل في حقب الدنى أسطورة

يحكي بها الراوون والقراء

حق علينا أن تراق دماؤنا

كي يسعد الأحباب والأبناء

قروا مقاماً أيها الشهداء

فالعهد عهد والعهود وفاء

واعذرني على تقصيري، فالمقام يستحق مني أن أقول أكثر وأكثر، ولكنك تقول، وستظل تقول وسأظل أنتظر ما تقول. بل إنني أنتظر ما قد قلت بعد خروجك من المعتقل، بقدر انتظاري للقائك.

مقدمة

الحمد لله خالق الأكوان... منزل القرآن مخرج الناس من ظلمة الكفر إلى نور الإيمان، نحمده حمداً يليق بالرب المعبود المنان، الذي علمنا البيان وأرشدنا بالقرآن والسنة إلى الدرب الذي يرتضيه، والميثاق الذي يقتضيه، والصلاة والسلام على رسولنا الكريم، أشرف الخلق والمرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد:

فإن هذا البحث (دراسات في شعر جابر بطة) هو تجربة أولى في ميدان البحث والدراسات الأدبية أجمعنا على جعلها في كتاب نضعه ين يدي القارئ الكريم، راجين الله تعالى أن يكون فيه خدمة للغة هذه الأمة العظيمة وقرآن رب العالمين. وما زالت خبرتنا في هذا الميدان قليلة، ولكننا نعتقد أن لدينا الإصرار على جعلها متواصلة، وأولى وليست أخيرة. ومع اعتقادنا أننا لم نف الشاعر حقه ولا شعره كذلك، إلا أننا نرنو إلى وضع اليد على بداية صحيحة ثم نتواصل مع الدارسين فنتعلم منهم ونقول ما نرى حتى يتم لنا ما نريد.

لقد جاء هذا الكتاب في ثلاثة فصول، كل واحد منها كان بحثا مستقلا عن الشاعر نفسه، ثم جمعناها معا وأجرينا عليها التعديلات المناسبة ليخرج في هذه الحلية التي ارتضيناها معا، وقد اعتمدنا في توزيعها على اللغة أولا لكونها المظهر الأول للكلام والشعر منه، ثم الصورة بوصفها ارتدادا رؤيويا لما في قلب الشاعر وعقله، وتعبيرا عن أحاسيسه، ثم الموسيقى والإيقاع وما لها من أسباب وتأثير.

الصوت والكلمة وحدتان أساسيّتان في تكوين الكلام، إذ تتكون اللغة من وحداتٍ أساسية هي الكلمات، وهذه الأخيرة تؤلفها عناصر أصغر منها تسمّى الأصوات الّتي يأتلفُ بعضُها مع بعض في نسيج كلاميّ معبّر عمّا يدور في ذهن المتكلّم من معانٍ. فاللغة ظاهرة صوتية، الأصل فيها أنها نظام من الرموز الصوتية المنطوقة وهذه الأصوات تكوّن الألفاظ التي تكوّن الجمل ومن ثم فإن دلالة السياق مرتبطة العناصر.

إن معجم الألفاظ الذي يعتمد عليه الشاعر في تكوين نصّه الشعري يبرز بوضوح قدرته اللغوية، وتمكنه من توظيف اللفظ من مخزونه اللغوي؛ لإنتاج المعنى الذي يريد أن يوصله من خلال النص للمتلقي والعمل الأدبي يرتكز على انتقاء الألفاظ من اللغة لتكوين النص، ولكن الكلمة التي يختارها المبدع ليوظفها في نصه لا تحمل المعنى المعجمي، بل هي تعطي مترادفات كثيرة دون الاعتماد على المعنى الموحد، بل تثير معاني كلماتٍ أخرى تلتقي معها في الصوت والمعنى والصيغة والاشتقاق.

يرصد البحث اللغة في شعر جابر بطه فيجده يعطي لمفردات اللغة العربية الاعتيادية دلالة خاصة استمدها من واقع الشعب الفلسطيني؛ فالقتل والاعتقال والتشريد والتهجير التصقت كلها بقضية الشعب الفلسطيني، فلا يكاد يخلو ديوان من دواوين الشعر الفلسطينية إلا وتحدث فيها الشاعر عن الشتات مثلا، فهو أحد الهموم الفلسطينية، ووجه من أوجه معاناة هذا الشعب، ومن هنا فإن الشاعر لم يكن بعيدا عن واقع شعبه في لغته، عند تتبع المعجم الشعري في أعمال جابر بطه يمكن الكشف عن المخزون اللغوي الذي يمتلكه الشاعر وكيف تمكن

من توظيفه في نصوصه، وقد أسهمت رحلة حياته في إثراء هذا المخزون، فهو من اكتوى بنار الاحتلال من قريب، شأنه في ذلك شأن كل فلسطيني، وقد ارتسمت هذه المعاناة بشكل جلي في أشعاره.

وقد جاء الفصل الأول في قسمين؛ تناول القسم الأول دلالة الأصوات والألفاظ والأساليب في جانبها النظري من خلال تتبع ما قاله البلاغيون والنحاة والدارسون ثم حاول تتبع هذه المظاهر الدلالية في ديوان جابر بطه من خلال اختيار قصائد عمودية وأخرى حرة لملاحظة قدرة الشاعر في توظيف الألفاظ والأساليب في التعبير عما يجيش في خاطره.

الفصل الثاني تناول الصورة الفنية في شعر الشاعر "رسائل لأناشيد البحر" أنموذجا، وقد جاء اختيار الصورة الفنية نظرا لما تحظى به من مكانة مهمة في الكشف عن مكنون التجربة الشعرية وتجسيد رؤيا الشاعر من خلال نصوصه الشعرية، وأضف إلى ذلك ما تتركه الصورة من وقع وأثر في نفس المتلقي، وما تسمح به من الغوص في بحور الشعر للاطلاع على اللآلئ المدفونة في داخله، فالباحث يشعر وكأنه بحّار يغوص في هذا اليم لكي يستخرج خيراته. وقد سعى هذا الفصل لتحقيق غايتين أساسيتين، وهما التعريف بالصورة الفنية واستقراء نماذج من نصوص ديوان رسائل لأناشيد البحر "والتي هي نفسها في ثنائية الموت والحياة ورصد ما ورد فيها من صور فنية مختلفة.

وأما الفصل الثالث فقد تناول دراسة الموسيقى والإيقاع في شعر الشاعر من خلال ديوانه رسائل لأناشيد البحر، وبين كيف يكون عالم الشعر إحساسا ترسمه أنامل فنان هائم الفكر، رقيق العبرات، روحا تحلق بعيداً عن جمود الفكر وصلابة المشاعر، عالما تسوده الرقة البعيدة عن تعقيد البشر والرهبة العارمة في

كلٌ إحساس صادق وجميل. مَنْ منّا لم تبتهج عيناه طرباً لصدى كلمة جميلة وإحساس متدفق! مَنْ مِنّا لم يكن في لحظة ما جزءاً مِنْ معانٍ كثيرةٍ رسمتها السطور ببراعة تعيد للقلوب ملامح ذكرى تبددت خلف ستار الأمس الراحل! وعندما يمسك الشاعر بالقلم تُعبِّر روحه بشفافية خلف كل سورٍ وبابٍ وموصد.

أما في المعتقلات الصهيونية، فإن الصهاينة أرادوا قطع تواصل الإنسان مع الإنسان، وأرادوا قطع تواصله مع روحه أيضاً، فظلوا يصرون على قمع أسرى الحرية وتعذيبهم، وظل الأسرى يصرون على بناء جسور بينهم وبين ذواتهم، وبينهم وبين الآخرين؛ وذلك ليكسروا حواجز الصمت، التي صنعها المحتلون لهم، فما زال الأسرى يبثون أفكارهم، ونبض قلوبهم.

ومن بين هؤلاء الشعراء، الشاعر جابر بطة، الذي اعتقل عام 1989م، وحكم عليه بالسجن مدى الحياة، وأثناء وجوده في المعتقل استشهد ابنه وسام في مواجهة مع الاحتلال الصهيوني على أرض حجة، وقد أمضى من محكوميته أحد عشر عاماً، إلى أن أنعم الله عليه بالحرية، فتم إطلاق سراحه عام 1999م، ضمن اتفاقية شرم الشيخ.

جاء الفصل الأخير في قسمين، الأول يتناول جانباً نظرياً عن الموسيقى والإيقاع، فتحدث عن أقسام الموسيقى بنوعيها: الخارجية وعناصرها (الوزن، البحور، القافية)، والداخلية، وأيضاً ظاهرة التكرار، وأقسام الشعر. أما القسم الثاني فكان دراسة تحليلية تطبيقية موسيقية لشعر الشاعر ويتناول تحليل نماذج من شعره من ناحية الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية)، والموسيقى الداخلية (إيقاعات جابر الحزينة، وإيقاعاته بين التوتر والثبات، وإيقاعاته في التحدي والغضب).

وفي هذا المقام نقدم جزيل الشكر وعظيم الامتنان لأستاذنا الفاضل الدكتور زاهر حنني، الذي أشرف على هذه الدراسة، وتابعها منذ أن كانت مشاريع تخرج، حتى صارت كتابا، ثم تفضل مشكورا بالتقديم والجمع والتنسيق للمشاريع الثلاثة، حتى صارت فصولا في كتاب واحد، نسأل الله تعالى أن يثيبه عنا خيرا ويجعل ذلك في ميزان حسناته، كما نسأل الله تعالى أن يكون كتابنا هذا بداية طيبة لمسيرة نرجوه تعالى أن تكون مكللة بالنجاح، إنه نعم المولى ونعم النصير.

الفصل الأول

دراسة في اللغة الشعرية

رزان عياش

الفصل الأول

دراسة في اللغة الشعرية

القسم الأول: مقدمات نظرية

أولا: دلالات الألفاظ

1- الدلالة الصوتية للحروف:

يعدّ الصوت والكلمة وحدتين أساسيّتين في تكوين الكلام، إذ تتكون اللغة من وحداتٍ أساسية هي الكلمات، وهذه الأخيرة تؤلفها عناصر أصغر منها تسمّى الأصوات الّتي يأتلفُ بعضُها ببعض في نسيج كلاميّ معبّر عمّا يدور في ذهن المتكلّم من معان. "فاللغة ظاهرة صوتية، الأصل فيها أنها نظام من الرموز الصوتية المنطوقة"[1] "وهي أصوات في حروف، وحروف في كلمات، وكلمات في جمل، وجمل في نحو، ونحو في بيان، والبيان وحدة لا تتجزأ."[2]

وقد خضعت الأصوات اللغويّة إلى دراسة فاحصة من لدن علماء العربيّة أمثال الخليل بن أحمد الفراهيديّ، وسيبويه، وابن جنّيّ، فتنوّعت جهودهم العلميّة في المباحث الصوتيّة بين تحليل وتقسيم للأصواتِ بحسبِ مخارجها

---

(1) حجازي.محمود فهمي: المدخل إلى علم اللغة دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1978م، ص37

(2) الحاجّ. كمال: في فلسفة اللغة، دار النهار للنشر، بيروت، 1967، ص37

وصفاتها وما يعتريها من تبدّلاتٍ صوتيّة يتبعها تغيّر في الدلالةِ، من دون الاستعانة بأدوات البحث الصوتي الحديث ووسائله، إذ كانت مباحثهم في هذا المجال مبنيّة على الملاحظة الذاتيّة والحسّ اللغويّ المتميز، ومع ذلك كانت بارعة، وعلى قدر كبير من العلميّة، تحمل بين طيّاتها روعة التفكير ودلالة السبق.

ولما كان قوامُ علم الأصوات الصوت اللغوي عُدَّت الكلمة المادّة الأساسية الّتي يبحثُها علم الصرفِ. وعلى هذا تكون الصلة وثيقة بين علمي الصوت والصرف، إذ ليس من الممكن دراسة بنية الكلمة دون دراسة أصواتها ومقاطعها وعلاقة الصوامت (السواكن) بالحركات؛ لأنّ كلّ تغيُّر تتعرَّضُ له هذه البنية ينشأ عن تفاعل عناصرها الصوتية في الممارسة الكلامية على مستوى الأفراد الناطقين باللغة.[1]

وقد اصطلحت الدراسات اللغوية الحديثة، لا سيما الغربية منها على جعل مصطلح (morphology علم المورفولوجيا)[2] مقابلاً لعلم الصرف في الدراسات اللغوية للعلماء العرب. ويتولى هذا العلم دراسة صيغ الألفاظ ومعرفة أحوالها باشتقاقاتها ووظائفها، وما يلحقها من زيادات كالسوابق واللواحق والأحشاء، فضلاً عن دراسة الصوائت القصيرة والطويلة وما تحدثه من تغيير في دلالة الصيغ بحسبِ التغيير والاستبدال الحاصل في مواقع الصوائت القصيرة (الحركات)، فصيغة (فَعَلَ) على سبيل المثال- تأتي بدلالاتٍ كثيرةٍ، عندَ

---

(1) شاهين.عبد الصبور: المنهج الصوتيّ للبنية العربية، مؤسّسة الرسالة، بيروت، 1980، ص24

(2) المصدر نفسه، ص 24- 25

تغيُّر موقع الحركة. ففي (فُعِلَ) دلالةٌ على الفعلية والبناء للمجهولِ، وفي (فُعْل) دلالة على المصدرية، وتدلُّ (فَعِل) على الوصفية العارضة من فرح أو حزن أو داء وهكذا. وهذه المعاني الوظيفيّة الناتجة عن الاختلافِ في الصيغ الصرفية، إنّما سببها الوحدة الصرفيّة، أو ما يسمّى بـ(المورفيم). وهو أصغر وحدة في بنية الكلمة تحمل معنى أو وظيفة نحوية على مستوى التركيب اللغويّ"[1].

تعدّ الدلالة الصوتية من التسميات الحديثة التي شغلت حيّزا كبيراً من الدراسات اللغوية لدى المحدثين، ولا سيّما تلك الخاصّة بالربط بين الأصوات ودلالاتها، وتستمدُّ هذه الدلالة من طبيعة الأصوات نغمَها وجرسها. وقد أشار إليها اللغويّون القدماء، وخصوصا ابن جني الّذي انماز عن غيره في بحوثه الصوتية الدلالية الّتي وضعها تحت عنوان (الدلالة اللفظية)، فكانت آراؤه ومباحثه الصوتية من أنفع ما قُدِّم في المجال الصوتي الدلاليّ. وقد اتّخذت الدلالة الصوتية لديه مسارين[2]، هما:

الأول: دلالة صوتيّة مطردة معتمدة على استبدال مواقع الفونيمات، مسببة تغييراً في معاني الألفاظ. فعلى سبيل المثال: إنّ الاستبدال الحاصل بين (الذال) و(الراء) في لفظتي (نفذ) و(نفر) أدّى إلى تغيير في معنى اللفظتين بصورة آليّة. وتعتمد هذه الدلالةُ أيضاً على الملامح الصوتية التي تؤدي وظيفة دلالية كالنبر والتنغيم. وتعد عملية الاستبدالِ من المفاهيم الأساسية

---

(1) عبد العزيز. محمّد حسن: مدخل إلى علم اللغة، دار النمر للطباعة، (د. م)، 1983 ص221

(2) مجاهد. عبد الكريم: الدلالة اللغويّة عند العرب، دار الضياء، عمّان، 1985م، ص166

في دراسة الصوت اللغوي. ويراد بها: وضع صوت أو مقطع لغوي مكان صوت أو مقطع لغوي آخر، وما يحدث من تغيير في الدلالات يفضي إلى تغيير في المدلولات"[1]. أما التنغيم فيعرّف لغة بأنّه من النغم، والنغمة: جرس الصوت في اللفظة، وحسن الصوت عند القراءة. وهو في الاصطلاح: "المصطلح الصوتيّ الدالّ على الارتفاع (الصعود)، والانخفاض (الهبوط) في درجة الجهر في الكلام."[2] "ويتمّ التعبير عن الحالات النفسيّة المختلفة من المشاعر والأحاسيس الّتي تنتاب الإنسان في كثير من اللغات، لا سيّما العربيّة عن طريق التغييرات الموسيقيّة في الكلام المسمّاة بـ (التنغيم)، إذ تختلف النغمات بحسب المواقف الانفعاليّة، فيستعمل تنغيم خاصّ لكلّ منها، كما في حالات الرضا، والغضب، والاستهزاء، والتهكّم، والإعجاب، وما إلى ذلك، فمثلاً في نطق التعبير (يا سلام) أشكال متعدّدة من التنغيم، وكل شكل منها يفيد معنى انفعاليّاً متميّزاً عن غيره، فقد يدلّ على الإعجاب، أو الاحتقار والسخرية، أو التهويل، أو النداء"[3] "ولم تكن هذه التغييرات في درجة الصوت في الكلام إلاّ لغاية أو هدف، إذ بها يتمّ التفريق بين المعاني المختلفة للجملة، فللنغمة في الجملة الاستفهاميّة تختلف عن نغمة الجملة الخبريّة، وهي في الجملة المنفيّة مختلفة عنها في المثبتة"[4] "وقد

---

(1) بركة. بسّام: علم الأصوات العامّ، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1988، ص110

(2) بشر. كمال محمّد: علم اللغة العامّ، دار المعارف، مصر، 1970م، 210

(3) بركه: علم الأصوات، ص 209.

(4) مجاهد: الدلالة اللغويّة عند العرب، ص 178

تنبّه علماء اللغة والنحو لهذه الظاهرة منذ وقت مبكّر، وكانوا على وعي بأهمّية التنغيم وأثره في معاني الكلام، وتوجيه دلالة الوحدات اللغويّة في السياق فهذا سيبويه الّذي رأى في التنغيم أداة للتفريق بين دلالات الأساليب اللغوية المختلفة. يعلق على قول جرير:

أعبداً حلّ في شعبي غريباً ألؤماً لا أبا لك واغترابا

بقوله: "وأمّا عبداً، فيكون على ضربين: إن شئت على النداء، وإن شئت على قوله: أتفتخر عبداً، ثمّ حذف الفعل."[1]

الثاني: دلالة صوتية غير مطّردة، وهي دلالة غامضة؛ لأنّها لا تخضع لنظام معيّن أو قواعد ثابتة، فهي قائمة على تصوّر وافتراض أنّ لكل صوت دلالة طبيعيّة على معنى معيّنٍ فما إن يتمّ النطق بهذا الصوت حتى يقفزُ معناه إلى الذهنِ مباشرةً فلقد عرفت فكرة الارتباط بين اللفظ ومعناه، أو بين الصوت ومدلوله قديماً بين علماء العرب، وقد وجدت هذه الفكرة عند اللغويّين القدماء، أمثال الخليل بن أحمد الّذي تنبّه على وجود علاقة بين الصوت ودلالته، وذلك حين عرض إلى صوت الجندب إذ قال: "صرَّ الجندب صريراً، وصَرصَرَ الأخطبُ صرصرةً، فكأنّهم توهّموا في صوت الجندب مدّاً، وتوهّموا في صوت الأخطب ترجيعاً"[2]

(1) سيبويه.أبو بشر: الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجيّ، القاهرة، 1988م، ج1، ص339

(2) الفراهيديّ. أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد العين، تحقيق مهديّ المخزوميّ، وإبراهيم السامرّائيّ، دار الرشيد، بغداد، 1981م، ج2، ص989

2- دلالات الاسماء

أ- الاسم المشتق:

والاسم إمّا جامد أو مشتقّ، ويتضمّن الأخير: (اسم الفاعل، واسم المفعول، وصيغة المبالغة، والصفة المشبهة، واسم الآلة، واسم التفضيل، واسمي الزمان والمكان). ولكلٍّ من هذه المشتقّات صيغ خاصّة قد تكون قياسيّة أو سماعيّة. وقد تتناوب هذه الصيغ فيما بينّها، فيحلّ بعضُها محلّ الآخر، مسبباً اختلافاً في معانيها على حسب ورودها في السياق.

الصيغ الصرفية لها معانٍ متنوّعة تبعاً للسياق الذي ترد فيه، وقد تأتي هذه الصيغ وينوب بعضها مناب الآخر أو قد يجري عدول من صيغة إلى أخرى، أو لفظة إلى غيرها، ويكون ذلك لأغراض ومعان يريدها المتكلم، يقول ابن الأثير: "أمّا اختلاف صيغ الألفاظ، فإنها إذا نقلت من هيئة إلى هيئة كنقلها مثلاً من وزن من الأوزان إلى وزن آخر، وإن كانت اللفظة واحدة، أو كنقلها من صيغة الاسم إلى صيغة الفعل، أو من صيغة الفعل إلى صيغة الاسم، أو كنقلها من الماضي إلى المستقبل أو من المستقبل إلى الماضي، أو من الواحد إلى التثنية، أو إلى الجمع، أو إلى النسب... ومن هذا النوع ألفاظ يعدل عن استعمالها من غير دليل يقوم عن العدول عنها، ولا يستغنى من ذلك إلا الذوق السليم."[1] ومن ذلك فُعَلة بمعنى فاعل وهي من صيغ المصادر الدالّة على اللون، وقد تدلّ على العيوب. وقد نبّه

---

(1) ابن الأثير. ضياء الدين: المثل السائر، تقديم: أحمد الحوفيّ وبدويّ طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د. ت)، ج1، ص293

على هذا الرضي الاسترابادي إذ قال: "والأغلب في الألوان الفُعلة، كالشُهبة والكُدرة وأمّا مجيء العيوب على فُعلة، فقليل"[1]

وترد صيغة (فُعَلة) بمعنى (فاعل) ويراد بها المبالغة. ولتقارب الصيغتين في بنيتهما، فكثيراً ما يوردهما اللغويّون معاً، فقد قال الرضي الاسترابادي: "وجاء (فُعْلة) بسكون العين كثيراً بمعنى المفعول، كالسُّبّة، والضُّحكة، واللُّعْنة، وبفتح العين للفاعل. وكلتاهما للمبالغة."[2]

ب- دلالات الجموع:

يعدّ الجمع حالة من ثلاث حالات للاسم باعتبار العدد، وهذه الحالات هي: (الإفراد، والتثنية، والجمع).

ويعرّف الجمع بأنّه ما بني للدلالة على ثلاث حالات فأكثر، ويكون على نوعين، هما: الجمع السالم، وجمع التكسير، ويتضمّن الجمع السالم: جمع المذكر والمؤنث، فأمّا المذكّر السالم، فبإلحاق (واو) و(نون) مفتوحة في آخر الاسم المفرد في حالة الرفع، و(ياء) و(نون) مفتوحة في حالتي النصب والجرّ. أمّا جمع المؤنث السالم، فيلحق صيغته ألف وتاء. وتكون تاؤه مضمومة رفعاً، ومكسورة نصباً وجراً. وتلك الزيادات (الواو والنون، والياء والنون، والألف والتاء) على الاسم المفرد المؤدية إلى تغيير بنيته إلى صيغة الجمع، هي وحدات صرفية مقيدة،

---

(1) الأستراباذيّ. رضيّ الدين: شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق: محمّد نور الحسن، دار الكتب العلميّة، بيروت، (د. ت)، ج1، ص156

(2) المصدر نفسه، ج1، ص162

والاسم المفرد قبل تغيير بنيته وحدة صرفية حرّة، فمثلاً لفظة (مدرّس) هي وحدة صرفية، لها معنى معيّن، وعند تحويلها من صيغة المفرد إلى الجمع بزيادة الواو والنون، أو الياء والنون تصبح (مدرّسون) في حالة الرفع، و(مدرّسين) في حالتي النصب والجرّ، وهذه (الواو) و(النون) و(الياء) و(النون) وحدات مقيّدة لا معنى لها إلا بإلصاقها بغيرها من الألفاظ، ولكلّ منها وظيفة إعرابية[1].

ومثال ذلك الجمع حسرات في قوله تعالى: ﴿فَلَا تَذْهَبْ نَفْسُكَ عَلَيْهِمْ حَسَرَٰتٍ﴾[2] إذ ذكر أبو السعود أنّ الجمع دل على تضاعف اغتمامه (صلّى الله عليه وآله وسلّم) على أحوالهم، أو على كثرة قبائح أعمالهم الموجبة للتأسّف والتحسّر.[3] ويبدو أنّ صيغة جمع المؤنث السالم في (حسرات) التي دخلتها زيادة (الالف) و(التاء) تدل على كثرة تحسّره (صلّى الله عليه وآله وسلّم) وشدة حزنه أسفاً على ما يرتكبوه من معاص كثيرة، وما يصدر عنهم من كبائر وآثام.

والنوع الآخر جمع التكسير، وبه يتمّ تغيير صورة مفردِه بكاملها، وليس له صيغة واحدة، وإنّما يأتي على صيغ كثيرة، ويعدّ جمع التكسير من أهمّ الأبواب التي تتجلى فيها ظاهرة التحوّل الداخلي في الكلمة العربية، فهو ليس جمعاً يعتمد على لاحقة كالجمع السالم، وإنّما يعتمد على تغيير الحركات مع ثبات الصوامت

---

(1) شاهين: المنهج الصوتي للبنية العربية، ص 133

(2) سورة فاطر: اية 8

(3) أبو السعود. محمّد بن محمّد العماديّ: إرشاد العقل السليم، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، 1994م، ج7، ص145

في مواضعها، وهو بذلك يدلّ على مرونة اللغة العربية وخصوبتها في أنسال الصيغ المختلفة من المادة الواحدة.[1]

فالوزن فواعل: وهو من أبنية الكثرة في جموع التكسيرومما جاء على صيغته (الفواحش) في قوله تعالى: ﴿وَلَا تَقْتُلُوٓاْ أَوْلَٰدَكُم مِّنْ إِمْلَٰقٍ ۖ نَّحْنُ نَرْزُقُكُمْ وَإِيَّاهُمْ ۖ وَلَا تَقْرَبُواْ ٱلْفَوَٰحِشَ مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَمَا بَطَنَ ۖ﴾[2] إذ رأى ابو السعودة أنّ ورود الاسم على صيغة الجمع أفاد الدلالة على الأنواع، إذ قال: جيء ههنا بصيغة الجمع قصداً إلى النهي عن أنواعها. مستدلاً على أنواع الفواحش بقوله: ولذلك أبدل عنها قوله تعالى: ﴿مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَمَا بَطَنَ﴾أي: ما يفعل منها علانية ... وما يفعل سراً باتخاذ الأخدان[3].

ت- التعريف والتنكير:

التعريف لغة: الإعلام، وهو ضدّ التنكير، فالمعرفة ما دلّ على شيء بعينه، والنكرة ما دلّ على شيء لا بعينه. أي إنّ التعريف يرتبط دلاليّاً بالوضوح والبيان، وحقيقة الشيء والإعلام، والتسمية والماهيّة. أمّا التنكير فيرتبط بالجهل بحقيقة الشيء، وعدم تعيينه أو تحديده، فهو ضدّ البيان والوضوح[4]

(1) شاهين: المنهج الصوتي للبنية العربية، ص 133

(2) سورة الأنعام: آية 151

(3) ابو السعود: ارشاد العقل السليم، ج3، ص198

(4) عفيفيّ. أحمد: التعريف والتنكير في النحو العربيّ، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، (د. ت)، ص19

كما أنّ المعارف تختلف في مراتبها، فمنها ما هو أعرف من عيرها، حالها في ذلك حال النكرات، إذ إنّ من النكرات ما هو أقرب إلى المعارف، يقول ابن السرّاج: إنّ أفضل منك، وخير منك نكرة أيضاً إلاّ أنّه أقرب إلى المعرفة من حسن، وفاضل، فتقول: هذا أفضل منك قائماً، فإن قلت: زيدٌ هذا. فـ (زيد): مبتدأ، و(هذا) خبره. والأحسن أن تبدأ بـ (هذا)؛ لأنّ الأعرف أولى بأن يكون مبتدأ.[1]

ولم تقتصر مسيرة العناية بالتعريف والتنكير على علماء النحو فحسب، بل امتدّت حتّى تولاّها البلاغيّون مستوفين التصنيفات النحويّة الخاصّة بهذا الموضوع، ومحاولين تعليل هذا الأسلوب والبحث في أغراضه وفوائده الدلاليّة من خلال المعنى السياقيّ التركيبيّ. ومثال ذلك ما أوردوه السكاكي[2] من دلالات في تنكير المسند والمسند إليه وتعريفهما منها: أنّ التنكير في المسند إليه قد يقع للإفراد كما في نحو قوله تعالى: ﴿ وَجَآءَ مِنۡ أَقۡصَا ٱلۡمَدِينَةِ رَجُلٞ يَسۡعَىٰ ﴾ أي فرد من أشخاص الرجال، أو يكون للنوعيّة كالّذي في قوله تعالى: ﴿ وَعَلَىٰٓ أَبۡصَٰرِهِمۡ غِشَٰوَةٞ ﴾ والمعنى: نوع من الأغطية غير ما يتعارفه الناس، وهو غطاء التعامي عن آيات الله سبحانه، أو يراد به التكثير أو التقليل وغير ذلك من الأغراض الدلاليّة- وهي كثيرة.

---

(1) ابن السرّاج.أبو بكر بن محمّد بن سهل البغداديّ: الأصول في النحو، تحقيق: عبد الحسين الفتليّ، مطبعة النعمان، النجف، 1973م، ج1، ص183

(2) السكّاكيّ. أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر: مفتاح العلوم، مطبعة مصطفى البابي، مصر، 1937، ص91

3: دلالات الأفعال

معلوم أنّ الفعل هو ما دلّ على حدث معيّن في زمن معيّن، وتقسّم الأفعال على ثلاثة أقسام، هي: الماضي، والمضارع، والأمر، بحسب ما يذهب إليه البصريّون وهذه الأفعال مقسمة على قسمين: ثلاثي ورباعي، وكلّ منهما يقسّم إلى مجرّد ومزيد. فالفعل الثلاثي المجرد يكون على ثلاثة أحرف، ويكون على صيغ مختلفة هي (فَعَلَ)، نحو(ضَرَبَ)، و(فَعِلَ) نحو (عَلِمَ)، و(فعُلَ) نحو (طَرُفَ) وما زاد على هذا البناء يكون حروفاً زائدة، وهي تجمع بعبارة (اليوم تنساه) .

وقد ذكر ابن جنّيّ معنى حروف الزيادة قائلاً: "أعلم أنّه إنّما يريد بقوله الأصل: الفاء والعين واللام، والزائد ما لم يكن فاءً ولا عيناً ولا لاماً."[1]

فمثلا الثلاثي المزيد بـ (الهمزة) في أوّله، وصيغته (أفعل): مصدرها على زنة (إفعال) ويفيد المزيد بالهمزة معاني كثيرة منها (التعدية، والصيرورة، والمبالغة، والوجود لصفة معيّنة، والسلب، ومعنى (جعل)، وغير ذلك)، ويعدّ معنى التعدية هو الغالب على صيغة (أفعل)[2] "وتأتي هذه الصيغة في معانٍ كثيرةٍ منها: التكثير، والتعدية، ومعنى (نسب)، والسلب، والصيرورة، ومعنى (جعل)، وغيرها وقد كثر استعمال (فعّل) بمعنى التكثير والمبالغة، قال سيبويه: "هذا باب دخول (فعّلت) على (فَعَلْتُ) لا يشركه في ذلك (أفعلتُ)، تقول: كسرتها

---

(1) ابن جنّيّ: المنصف، تحقيق: ابراهيم مصطفى وعبد الله أمين، مطبعة مصطفى البابي الحلبيّ، القاهرة، 1954م، ص71

(2) الاستراباذي: شرح الشافية، ج1، ص86

وقطعتها، فإذا أردت كثرة العمل، قلت: كسّرته وقطّعته... "[1] والثلاثي المزيد بـ (الألف) بعد فائه، وصيغته (فاعل):ومصدره على زنة (مفاعلة)، وقد كثر استعمالها في معنى المشاركة بين اثنين، فحين نقول: (كاتبت فلاناً)، يعني ذلك: جرت مكاتبة بيني وبينه، فهو شاركني في العمل، قال سيبويه: "إذا قلت: (فاعلته) فقد كان من غيرك إليك، مثل: ما كان منك إليه حين قلت: فاعلته، ومثل ذلك: ضاربته، وفارقته، وكارمته. وقد تأتي هذه الصيغة من واحد فقط من دون أن تدلّ على المشاركة بين اثنين، مثل: (سافرت)، و(ظاهرت) و(ضاعفت)"[2].

والثلاثي المزيد بالتاء والتضعيف، وصيغته (تفعّل): تأتي صيغة (تفعّل) للدلالة على معانٍ كثيرة منها: التكلّف، والاتخاذ، والتجنّب، أي إنّ الفاعل جانب الفعل، وحصول أصل الفعل مرّةً بعد مرّة، والطلب، والصيرورة، وغير ذلك. والثلاثي المزيد بالتاء والالف وصيغته (تفاعل) فلهذه الصيغة معان متعددة منها: المطاوعة، والمشاركة، والتكلف، والتكرار وغير ذلك[3]

والفعل الثلاثي المزيد بثلاثة احرف:

ومنه المزيد بالهمزة والسين والتاء، وصيغته (استفعل): وترد هذه الصيغة على معانٍ كثيرة، منها: الطلب، والتحوّل، والتكلّف، والاعتقاد، والاتخاذ، والسلب، وغير ذلك[4].

---

(1) سيبويه: الكتاب، ج4، ص 64.

(2) المصدر نفسه، ج4، ص 64.

(3) المصدر نفسه، ج4، ص 70.

(4) شلاش. هاشم طه: أوزان الفعل ومعانيها، مطبعة الآداب، النجف، 1971، ص111

ثانيا: الأساليب، الخبرية والإنشائية

يراد بالأسلوب لغة: الاستقامة والامتداد، ويقال لسطر النخيل: أسلوب- وهو أيضاً- الطريق والوجه والمذهب والفنّ. وقولهم: أخذ فلان في أساليب من القول يعني: أفانين منه[1].

أمّا معنى الأسلوب في الاصطلاح فيقترب من مفهومه اللغويّ، فهو يدلّ على الطريقة والمذهب ووجوه القول وفنونه المتنوّعة، وينصبّ على الطريقة الخاصّة في ترتيب المعاني، وما تحويه هذه الطريقة من إمكانات نحويّة تميّز ضرباً عن ضرب وأسلوباًعن أسلوب[2]

وقد عرف (الأسلوب) في الدراسات اللغويّة لدى القدماء بوجه خاصّ في مباحث الإعجاز القرآنيّ الّتي استدعت من الّذين تعرّضوا له أن يتوقّفوا عند مدلول هذه اللفظة في بحوثهم الخاصّة في بيان أسلوب القرآن وتمييزه من غيره من أساليب العرب، متّخذين ذلك وسيلة في إثبات الإعجاز.[3] وهو لدى البلاغيّين مرتبط بطريقة النظم في الكلام، إذ رأى عبد القاهر الجرجانيّ أنّ معنى الأسلوب: الضرب من النظم والطريقة فيه.[4]

---

(1) ابن منظور. جمال الدين: لسان العرب، دار صادر، بيروت 1956م. ج1، ص441، (سلب).

(2) عبد المطّلب. محمد: البلاغة والأسلوبيّة، مطابع الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، 1984م، ص 25.

(3) المصدر نفسه، ص 13.

(4) الجرجاني. عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تصحيح وتعليق: محمّد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978م.ص 361.

فالأسلوب هو الطريقة أو المذهب أو الوجه الّذي تصاغ به الألفاظ والعبارات، وكيفيّة التعبير عنها ونظمها في الكلام، سواء أكانت متعلّقة بالأساليب الإنشائيّة، كالأمر والنهي والاستفهام، أم الأساليب الخبريّة.[1]

1- أسلوب الخبر:

يعرّف الخبر بأنّه الكلام الّذي يحتمل الصدق والكذب لذاته، ويخرج من هذا التعريف الأخبار الواردة في كتاب الله سبحانه وتعالى والأحاديث الشريفة والحقائق العلميّة والبديهيّات الّتي لا يشكّ فيها، ولا تحتمل الكذب مع أنّها إخبارعن شيء[2].

وقد اختلف البلاغيّون في مفهوم الخبر من حيث انحصاره في الصادق والكاذب، فرأى أغلبيّتهم أنّه ينحصر فيهما، وأنّ المراد بالخبر الصادق الكلام الّذي يطابق حكمه الواقع الخارجيّ. أمّا الكاذب، فهو عدم مطابقة الكلام لوقع الحال[3]. وقد رأى البلاغيّون أنّ للخبر دلالتين رئيستين:

أولاهما: الدلالة الوضعيّة: وهي الّتي يفيدها الخبر عند توصيل الأفكار ونقل الحقائق إلى المتلقّي بلغة تقريريّة مباشرة. وهذه الدلالة- لديهم- تحقّق أحد غرضين 38:

(1) عبد المطلب. محمد: البلاغة والأسلوبية، ص 12

(2) السكاكي: مفتاح العلوم، ص78.

(3) القزوينيّ. جلال الدين محمّد بن عبد الرحمن: الإيضاح في علوم البلاغة، تقديم: عليّ بو ملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1991م، ص38

أ- الفائدة: وفيه يقوم الخبر بإيصال حقيقة يجهلها ذهن المخاطب، فيخبر بجملة تناسب هذه الحال.

ب- لازم الفائدة: وذلك إذا كان المخاطب عالماً بالخبر، ويكون الغرض إعلامه بأنّ المتكلّم يعلم بالخبر أيضاً، وهذا كقولك لشخص ما حفظ القرآن: أنت حفظت القرآن- وهذان الغرضان قائمان على مراعاة المخاطب ومقتضى الحال عند إلقاء الخبر إليه، وعلى وفق ذلك، فقد تعدّدت أنواع الخبر لدى العلماء بحسب حال المخاطب، فإن كان الأخير خالي الذهن ممّا يلقى إليه سُمّي الخبر بـ(الابتدائيّ)، أمّا إذا كان شاكّاً ومتردّداً فيه، فسمّي بـ (الطلبيّ)، ويستحسن عندئذٍ تقوية الخبر بمؤكّد كالأداة (إنّ) أو (اللام). والنوع الأخير (الإنكاريّ)، وهو حين يبالغ المخاطب في إنكاره الخبر، فيستلزم ذلك التأكيد بأكثر من مؤكّد، كقول القائل: (إنّي صادق) لمن ينكر ذلك، و(إنّي لصادق) لمن يبالغ في إنكاره صدق هذا القول[1].

وقد تنبّه أبو السعود على أهمّيّة الخبر وأنواعه وفائدته بمراعاة حال المخاطب، وأشار إلى أنّ مصبّ الفائدة وموقع البيان في الجمل هو الخبر، فالأحقّ بالخبريّة ما هو أكثر إفادة، وأظهر دلالة على الحدوث، وأوفر اشتمالاً على نسب خاصّة بعيدة من الوقوع في الخارج، وفي ذهن السامع. فهو يرى أنّ المخاطب المنكر إذا كان ممّن لا يفهم إلاّ أصل المعنى وجب على المتكلّم أن يجرّد كلامه عن

---

(1) القزوينيّ. جلال الدين محمّد بن عبد الرحمن: الإيضاح في علوم البلاغة، تقديم: عليّ بو ملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1991م، ص 44.

التأكيد وسائر الخواصّ والمزايا الّتي يقتضيها المقام ويخاطبه بما يناسبه من الوجوه، لكنّه مع ذلك يجب أن يقصد معنى زائداً يفهمه سامع آخر بليغ، هو تجريده عن الخواصّ رعاية لمقتضى حال المخاطب في الفهم...[1] فقصد بقوله: المخاطب المنكر أي الخالي الذهن الجاهل بالحكم، ويكون هذا في الخبر الابتدائيّ الّذي يجرّد عن المؤكدات، وفي تفسيره قوله تعالى: ﴿إِذْ أَرْسَلْنَآ إِلَيْهِمُ ٱثْنَيْنِ فَكَذَّبُوهُمَا فَعَزَّزْنَا بِثَالِثٍ فَقَالُوٓاْ إِنَّآ إِلَيْكُم مُّرْسَلُونَ ﴾ (يس:14) إلى قوله تعالى: ﴿ قَالُواْ رَبُّنَا يَعْلَمُ إِنَّآ إِلَيْكُمْ لَمُرْسَلُونَ ﴾ (يس:16) إشارة إلى النوعين الآخرين من أنواع الخبر، وهما: (الطلبيّ والإنكاريّ)، إذ قال: ﴿إِنَّآ إِلَيْكُمْ لَمُرْسَلُونَ ﴾ مؤكّدين كلامهم لسبق الإنكار؛ لما أنّ تكذيبهما تكذيب للثالث ... وزادوا اللام المؤكّدة لما شاهدوا منهم من شدّة الإنكار.[2]

ومن دلالات الخبر التي تفهم من السياق:

أ- دلالة الخبر على الأمر:

إنّ ورود الأمر بصيغة الخبر أسلوب من أساليب العربيّة، إذ قال: سيبويه في باب (الحروف الّتي تنزل بمنزلة الأمر والنهي؛ لأنّ فيها معنى الأمر والنهي): ... ومثل ذلك (اتّقى الله امرؤ وفعل خيراً يثب عليه)؛ لأنّ فيه معنى: ليتّق الله امرؤ، وليفعل خيراً.[3]

---

(1) ابو السعود: إرشاد العقل السليم، ج3، ص218

(2) المصدر نفسه، ج7، ص161

(3) سيبوية: الكتاب، ج3، ص100

ب- دلالة الخبر على الوعيد والتهديد:

ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ وَقُلِ الْحَقُّ مِن رَّبِّكُمْ فَمَن شَاءَ فَلْيُؤْمِن وَمَن شَاءَ فَلْيَكْفُرْ إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلظَّالِمِينَ نَارًا أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا ﴾[1] إذ انَّ الخبر في الآية وعيد شديد وتأكيد للتهديد وتعليل لما يفيده من الزجر عن الكفر[2]

ت- دلالة الخبر على الدعاء:

مثال ذلك قوله تعالى: ﴿ وَيَقُولُ الَّذِينَ آمَنُوا لَوْلَا نُزِّلَتْ سُورَةٌ فَإِذَا أُنزِلَتْ سُورَةٌ مُّحْكَمَةٌ وَذُكِرَ فِيهَا الْقِتَالُ رَأَيْتَ الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِم مَّرَضٌ يَنظُرُونَ إِلَيْكَ نَظَرَ الْمَغْشِيِّ عَلَيْهِ مِنَ الْمَوْتِ فَأَوْلَىٰ لَهُمْ ﴾[3] فالمعنى فويل لهم... ومعناه الدعاء عليهم بأن يليهم لمكروه أو يؤول إليه أمرهم[4]

ث- دلالة الخبر على التحقيق والتقرير:

ومن ذلك قوله تعالى ﴿ إِنَّ اللَّهَ بِالنَّاسِ لَرَءُوفٌ رَّحِيمٌ ﴾[5] إذ بيّن أبو السعود أنّه تحقيق وتقرير للحكم وتعليل له، فإنّ اتّصافه ﷻ بهما يقتضي لا محالة أن لا يضيع أجورهم، ولا يدع ما فيه صلاحهم.[6]

---

(1) سورة الكهف: اية 29

(2) المبرّد. أبو العبّاس: المقتضب، تحقيق: حسن حمد، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1999م، ج2، ص387

(3) سورة محمد: اية 20

(4) الزمخشريّ. محمود بن عمر: الكشّاف، تحقيق: عبد الرزّاق المهديّ، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، 2001م، ج4، ص327

(5) سورة البقرة 143

(6) ابو السعود: إرشاد العقل السليم، ج1، ص174

ج- دلالة الخبر على الاستبعاد:

قال أبو السعود في تفسير قوله تعالى: ﴿كَيْفَ يَهْدِي اللَّهُ قَوْمًا كَفَرُوا بَعْدَ إِيمَانِهِمْ وَشَهِدُوا أَنَّ الرَّسُولَ حَقٌّ وَجَاءَهُمُ الْبَيِّنَاتُ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ﴾[1]: إنّه اُستبعاد لأن يهديهم الله تعالى، فإنّ الحائد عن الحقّ بعد ما أوضح لـه فهمـك في الضلال بعيد عن الرشاد. فهذه الآيـة نزلـت في المرتـدّين عـن الإسـلام، ثـمّ أرادوا العودة له، ونيّتهم في ذلك الكفر، فأراد الله استبعادهم من رحمته لكفـرهم بعد نزول البيّنات، ولانغماسهم في الضلالة[2].

وتجدر الإشارة إلى أنّ هنـاك معـاني أساسيّة تكتنـف الأسـلوب الخـبريّ، وتكثر في تراكيبه، أهمّها:

أ- اسلوب التوكيد:

ويراد بالتوكيد تمكين المعنى في نفس المخاطب وتقويته. وقـد كثـر دخـول التوكيد على الخبر؛ وذلـك لحاجـة المخاطـب إلى تأكيـد الخـبر المحتمـل للصـدق والكذب، وقد يظهر هذا المعنى أيضاً في أساليب الإنشاء الطلبيّ من الأمر والنهي والقسم[3].

---

(1) سورة آل عمران: اية 86

(2) النحّاس. أبو جعفر: معاني القرآن، تحقيق: يحيى مـراد، دار الحـديث، القـاهرة، 2004 م، ج2، 1199

(3) القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص 111.

ب- أسلوب القصر:

ويعرّف بأنّه تخصيص شيء بشيء بطريق مخصوص، ويطلق على الأوّل منهما المقصور، وعلى الثاني المقصور عليه. ويعبّر عنه بطرائق مختلفة، منها: القصر بـ (إنّما) المركّبة من (إنّ) المؤكّدة و(ما) الكافّة، وبـ (الاستثناء المفرّغ)، وتقديم ما حقّه التأخير، والقصر بحروف العطف (لا، وبل، لكن)[1]

2- أسلوب الإنشاء

عرّف الإنشاء بأنّه الكلام الّذي لا يحتمل الصدق والكذب؛ لأنّه ليس لمدلول لفظه النطق به وجود خارجيّ يطابق[2]. وهو على نوعين[3]:

أوّلهما- طلبيّ: وهو الّذي يستدعي شيئاً غير حاصل عند وقت الطلب ،كما في قول قائل لمخاطبه: اكتب الدرس، فهذا القول يتطلّب أمراً لم يقع في وقت التلفّظ به من الّذي يخاطبه، ولو كان مكتوباً، لكان الكلام لا فائدة منه، ويكون على أنواع أهمّها: الأمر، والنهي، والاستفهام، والنداء، والتمنّي.

والآخر- غير طلبيّ: وهو على عكس الأوّل، إذ إنّه لا يستدعي أمراً حاصلاً عند الطلب، ويشمل صيغ التعجّب، والمدح والذمّ، والدعاء، وصيغ العقود، والقسم

---

(1) القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص121

(2) المصدر نفسه، ص38

(3) السكاكي: مفتاح العلوم، ص 78- 79

أولا: صيغ الإنشاء الطلبي ودلالاته:

1- الأمر

ويراد بالأمر: ما دلّ على طلب الفعل على سبيل الاستعلاء، أو هو قول القائل لمن دونه: افعل.[1] وللأمر أربع صيغ تنوب كلّ منها مناب الأخرى في طلب الفعل، وهذه هي:

أ- فعل الأمر، نحو قوله تعالى: ﴿ يَٰبُنَيَّ أَقِمِ ٱلصَّلَوٰةَ وَأْمُرْ بِٱلْمَعْرُوفِ وَٱنْهَ عَنِ ٱلْمُنكَرِ وَٱصْبِرْ عَلَىٰ مَآ أَصَابَكَ ۖ إِنَّ ذَٰلِكَ مِنْ عَزْمِ ٱلْأُمُورِ ﴾[2]

ب- المضارع المقترن بلام الأمر، كقوله تعالى ﴿ لِيُنفِقْ ذُو سَعَةٍ مِّن سَعَتِهِۦ ۖ وَمَن قُدِرَ عَلَيْهِ رِزْقُهُۥ فَلْيُنفِقْ مِمَّآ ءَاتَىٰهُ ٱللَّهُ ﴾[3]

ج- اسم فعل الأمر: نحو قوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ عَلَيْكُمْ أَنفُسَكُمْ ۖ لَا يَضُرُّكُم مَّن ضَلَّ إِذَا ٱهْتَدَيْتُمْ ﴾[4]

د- المصدر النائب عن فعل الأمر على نحو ما جاء في قوله تعالى: ﴿ وَإِذْ أَخَذْنَا مِيثَٰقَ بَنِىٓ إِسْرَٰٓءِيلَ لَا تَعْبُدُونَ إِلَّا ٱللَّهَ وَبِٱلْوَٰلِدَيْنِ إِحْسَانًا ﴾[5]

---

(1) القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة 140

(2) سورة لقمان: اية 17

(3) سورة الطلاق: اية7

(4) سورة المائدة: اية 105

(5) سورة البقرة: اية 83

وقد اهتمّ العلماء القدماء من لغويّين ومفسّرين بهذا الأسلوب، ودرسوه دراسة دقيقة، وبحثوا في معانيه المحتملة فضلاً عن الأصليّة وقد يخرج الأمر إلى معانٍ أُخَرَ تفهم من السياق، من هذه الدلالات المجازيّة:

أ- الإباحة أو الندب:

ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ لِّيَشْهَدُوا۟ مَنَٰفِعَ لَهُمْ وَيَذْكُرُوا۟ ٱسْمَ ٱللَّهِ فِىٓ أَيَّامٍ مَّعْلُومَٰتٍ عَلَىٰ مَا رَزَقَهُم مِّنۢ بَهِيمَةِ ٱلْأَنْعَٰمِ ۖ فَكُلُوا۟ مِنْهَا وَأَطْعِمُوا۟ ٱلْبَآئِسَ ٱلْفَقِيرَ ﴾ (1) فدلالة فعل الأمر (كلوا) خرجت للإباحة وإزاحة ما كانت عليه أهل الجاهليّة من التحرّج فيه، أو للندب إلى مواساة الفقراء ومساواتهم.(2)

ب- التهديد والوعيد:

ومنه قوله تعالى: ﴿ قُلْ يَٰقَوْمِ ٱعْمَلُوا۟ عَلَىٰ مَكَانَتِكُمْ إِنِّى عَامِلٌ ۖ فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ مَن تَكُونُ لَهُۥ عَٰقِبَةُ ٱلدَّارِ ﴾(3) إذ أنّ إيراد التهديد بصيغة الأمر مبالغة في الوعيد، كأنّ المهدّد يريد تعذيبه مجمعاً عليه، فيحمله بالأمر على ما يؤدّي إليه.(4)

ج- التوكيد:

ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿ وَكُلُوا۟ مِمَّا رَزَقَكُمُ ٱللَّهُ حَلَٰلًا طَيِّبًا ۚ وَٱتَّقُوا۟ ٱللَّهَ ٱلَّذِىٓ أَنتُم

---

(1) سورة الحج: اية28

(2) ابو السعود: إرشاد العقل السليم، ج6، ص104

(3) سورة الأنعام: اية 135

(4) الزمخشري: الكشّاف، ج2، ص64

﴿ بِهِۦ مُؤْمِنُونَ ﴾[1] توكيد للوصيّة بما أمر به، فإنّ الإيمان به تعالى يوجب المبالغة في التقوى والانتهاء عمّا نهى عنه.[2]

د- الإهانة والتوبيخ:

ومثله الفعل (ذوقوا) في قوله تعالى: ﴿ وَيَوْمَ يُعْرَضُ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ عَلَى ٱلنَّارِ أَلَيْسَ هَٰذَا بِٱلْحَقِّ قَالُوا۟ بَلَىٰ وَرَبِّنَا قَالَ فَذُوقُوا۟ ٱلْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ ﴾[3] دالّ على الإهانة بهم والتوبيخ لهم.[4]

2- النهي

وهو النوع الثاني من أساليب الإنشاء الطلبيّ، وقد عرّفه البلاغيّون بأنّه طلب الكفّ عن الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام. وهذا لا يتحقّق إلاّ إذا كان النهي صادراً عن الأعلى إلى من هو دونه. وللنهي صيغة واحدة، وهي الفعل المضارع المقترن بـ (لا) الناهية، ولم يكن للنهي حقيقيّاً كان أو مجازيّاً غير هذه الصيغة[5]

ومن الدلالات المجازيّة الّتي يخرج إليها النهي:

---

(1) سورة المائدة: اية 88

(2) الزمخشري: الكشّاف، ج1، ص705

(3) سورة الأحقاف: اية 34

(4) الزمخشري: الكشّاف، ج4، ص316

(5) السكاكي: مفتاح العلوم، ص 152- 153

ا- التهويل والمبالغة:

ومـن أمثلتـه قولـه تعـالى: ﴿ إِنَّآ أَرْسَلْنَٰكَ بِٱلْحَقِّ بَشِيرًا وَنَذِيرًا ۖ وَلَا تُسْـَٔلُ عَنْ أَصْحَٰبِ ٱلْجَحِيمِ ﴾[1] إذ انّ صيغة النهي في الآية جاءت إيذاناً بكمـال شـدّة عقوبـة الكفّار، وتهويلاً لها كأنها لغاية فظاعتها لا يقدر المخبر على إجرائها على لسـانه، أو لا يستطيع السامع أن يسمع خبرها.[2]

ومنه قوله تعالى: ﴿ قُلْ يَٰقَوْمِ ٱعْمَلُوا۟ عَلَىٰ مَكَانَتِكُمْ إِنِّى عَامِلٌ ۖ فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ مَن تَكُونُ لَهُۥ عَٰقِبَةُ ٱلدَّارِ ﴾[3] إذ رأى أبو السعود أنّ إيراد التهديد بصيغة الأمر مبالغة في الوعيد، كأنّ المهدّد يريد تعذيبه مجمعاً عليـه، فيحملـه بـالأمر علـى مـا يؤدّي إليه.[4]

3- الاستفهام:

يعـرّف طلـب الفهـم أي طلـب العلـم بشـيء لم يتقـدّم علـم بـه. ولهذا الأسلوب أدوات خاصّة ذكرها النحاة في دراستهم له مشيرين إلى معانيهـا، وهذه الأدوات هي: الهمـزة، وهـل، ومـا، ومـن، وكـم، وأيـن، ومتـى، وأنّـى، وأيّان، وأي.[5]

---

(1) سورة البقرة: اية119

(2) ابو السعود: إرشاد العقل السليم، ج1، ص152

(3) سورة الأنعام: اية135

(4) ابو السعود: إرشاد العقل السليم، ج1، ص228

(5) المصدر نفسه، ج4، ص142

ومن دلالات الاستفهام المجازيّة:

1- **الإنكار والاستبعاد:**

ومثاله قوله تعالى: ﴿ فَذَٰلِكُمُ ٱللَّهُ رَبُّكُمُ ٱلْحَقُّ ۖ فَمَاذَا بَعْدَ ٱلْحَقِّ إِلَّا ٱلضَّلَٰلُ ۖ فَأَنَّىٰ تُصْرَفُونَ ﴾[1] ذلك أنّ الاستفهام في الآية ﴿ فَأَنَّىٰ تُصْرَفُونَ ﴾ استفهام إنكاريّ بمعنى إنكار الواقع واستبعاده، والتعجيب منه، وفيه من المبالغة ما ليس في توجيه الإنكار إلى نفس الفعل.[2]

2- **التقريع والتوبيخ:**

ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ قُلْ هَلْ يَسْتَوِى ٱلْأَعْمَىٰ وَٱلْبَصِيرُ ۚ أَفَلَا تَتَفَكَّرُونَ ﴾[3] إذ أفاد الاستفهام في ﴿ أَفَلَا تَتَفَكَّرُونَ ﴾ التقريع والتوبيخ

3- **التعجّب والتقرير:**

ومثاله ما جاء في قوله تعالى: ﴿ وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّى جَاعِلٌ فِى ٱلْأَرْضِ خَلِيفَةً ۖ قَالُوٓا۟ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ ٱلدِّمَآءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ۖ قَالَ إِنِّىٓ أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴾[4] إذ بيّن أبو السعود معنى الآية بقوله: '.... إنّما

---

(1) سورة يونس: اية32

(2) النحاس: معاني القرآن، ج1، ص333

(3) سورة الأنعام: اية 50

(4) سورة البقرة، اية 30

أظهروا تعجّبهم استكشافاً عمّا خفي عليهم من الحكم الّتي بدت على تلك المفاسد والغتها، واستخباراً عمّا يزيح شبهتهم ويرشدهم إلى معرفة مافيه (عليه السلام) من الفضائل الّتي جعلته أهلاً لذلك، كسؤال المتعلّم عمّا ينقدح في ذهنه لا اعتراضاً على فعل الله سبحانه [1]

5- التشويق:

ومنه قوله تعالى: ﴿وَهَلْ أَتَىٰكَ نَبَؤُا۟ ٱلْخَصْمِ إِذْ تَسَوَّرُوا۟ ٱلْمِحْرَابَ﴾[2] ذلك أنّ المعنى التعجيب والتشويق إلى استماع ما في حيّزه لإيذانه بأنّه من الأنباء البديعة الّتي حقّها أن تشيع فيما بين كلّ حاضر وبادٍ. [3]

6- التعظيم:

ومنه قوله تعالى: ﴿كَذَّبَتْ عَادٌ فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِى وَنُذُرِ﴾[4] فالاستفهام في الآية على معنيين هما: التعظيم والتعجّب، مبيّناً أنّ العذاب والنذر كانا على كيفيّة هائلة لا يحيط بها الوصف. [5]

---

(1) ابو السعود: ارشاد العفل السليم، ج1، ص214

(2) سورة ص: اية 21

(3) ابو السعود: ارشاد العفل السليم، 3/ 327

(4) سورة القمر: اية 18

(5) الزخشري: الكشاف، ج4، ص436

7- الإيقاظ والتنبيه:

ومنه قوله تعالى: ﴿ وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَـٰمُوسَىٰ ﴾[1] إذ ذكر أنّ الاستفهام في الآية إيقاظ وتنبيه له (عليه الصلاة والسلام) على ما سيبدو له من التعاجيب، إلاّ أنّه محمول على التقرير لدى آخرين[2]

4- النداء:

عرُف النداء بأنّه طلب إقبال المخاطب أو دعوته، وذلك باستعمال حرف ينوب مناب فعل، نحو: أنادي أو أدعو، وحروف النداء ثمانية، هي: الهمزة، ويا، وأي، وآي، وأيا، وهيا، ووا، وآ. ولهذه الأدوات معان تحدّدها طبيعة السياق، فتجعل نُوعاً من الحركة في الأداة بحيث تتقارض دلالتها مع غيرها من الأدوات الندائيّة، فيعامل البعيدمعاملة القريب[3]

ولهذا الأسلوب دلالات مجازية يحدّدها السياق، فمنها:

أ- المبالغة في التضرّع (الدعاء):

ومثال ذلك النداء الّذي ورد على لسان النبيّ زكريّا (عليه السلام) في قوله تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّ أَنَّىٰ يَكُونُ لِي غُلَٰمٌ وَقَدْ بَلَغَنِيَ ٱلْكِبَرُ وَٱمْرَأَتِي عَاقِرٌ ﴾[4] إذ بيّن أبو

---

(1) سورة طه: اية 17

(2) الزمخشري: الكشاف، ج3، ص59

(3) ابو السعود: إرشاد العقل السليم، ج2، ص37

(4) سورة ال عمران: اية 40

السعود أنّ أسلوب النداء في الآية أفاد الـ ْمبالغة في التضرّع والمناجاة، وجداً في التبتّل إليه تعالى. [1]

ب- الاستبعاد والتعجّب:

رأى ابن كثير أنّ النداء في قوله تعالى: ﴿قَالَتْ رَبِّ أَنَّىٰ يَكُونُ لِي وَلَدٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ﴾[2] محمول على ْوجه الاستبعاد العادي والتعجّب واستعظام قدرة الله ﷻ...[3]

ت- التنبيه:

قال أبو السعود في تفسيره قوله تعالى: ﴿يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ فَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَٰذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ﴾[4]: إنّ النداء في الآية أفاد ْالتنبيه على الاهتمام بتلقّي المأمور به[5]

---

(1) ابو السعود: إرشاد العقل السليم، ج1، ص258

(2) سورة آل عمران: اية 47

(3) ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج1، 318

(4) سورة الأعراف: اية 19

(5) ابو السعود: إرشاد العقل السليم، ج2، ص26

القسم الثاني: اللغة الشعرية عند جابر بطة

أولا: الألفاظ:

إن معجم الألفاظ الذي يعتمد عليه الشاعر في تكوين نصّه الشـعري يـبرز بوضوح قدرته اللغوية، وتمكنه من توظيف اللفظ مـن مخزونـه اللغـوي؛ لإنتـاج المعنى الذي يريد أن يوصله من خلال النص للمتلقي.

والعمل الأدبي يرتكز على انتقاء الألفاظ من اللغة لتكوين الـنص، ولكـن الكلمة التي يختارها المبدع ليوظفها في نصه لا تحمل المعنى المعجمي، بل هي تعطي مترادفات كثيرة دون الاعتماد على المعنى الموحد، بل تثير معاني كلماتٍ أخـرى تلتقي معها في الصوت والمعنى والصيغة والاشتقاق[1] وكل لفظ من الألفاظ التي يوظفها الشاعر تعطي دلالات متعددة بحسب السياق الذي يضعها فيه، وتكون لها قيمة مختلفة عن سابقتها؛ وذلك لأن كل لفظة في الـنص تشـكل لبنـة أساسـيةً في النسيج العام الذي يُشكل النص، ويكون لها شكلاً ودلالةً خاصة وفقاً للتركيـب الذي يبدع الشاعر في وضعها فيه حتى تعطي للـنص شـاعريته، لأ ن الكلمـة لا تعني حدها اللفظي، وإنما تعني ما تستدعيه طاقتها اللغوية من مدلول آخر يتشكل في سياقها[2]

---

(1) ثويني. حميد: فن الأسلوب، دار الصفاء، عمان، 2006، ص 96

(2) عيد. رجاء: القول الشعري منظورات معاصرة، منشـأة المعـارف، الإسـكندرية، (د.ت)، ص 117

فهذا الشاعر جابر بطه يعطي لمفردات اللغة العربية الدلالة الخاصة والتي استقاها من واقع الشعب الفلسطيني، فكلمة (مشوار) لا تعني سوى معناها اللغوي المعجمي المجرد بمعنى السفر إذا تناولناها بعيدا عن السياق الذي وردت فيه، ولكن يكتسب دلالة الثورة والمقاومة والاستمرار بالتضحية والفداء في قول الشاعر في قصيدة (بطاقة عهد):

وبحق بيت المقدس المأسور والبيت العتيق

سأواصل المشوار حتى موطني يضحي طليق[1]

والتشريد والشتات التصق بقضية الشعب الفلسطيني، فلا تكاد تخلو قصيدة من القصائد الفلسطينية الا وتحدث فيها الشاعر عن الشتات، فهو أحد الهموم الفلسطينية، ووجه من أوجه معاناة هذا الشعب، ومن هنا فإن شاعرنا لم يكن بعيدا عن واقع شعبه في لغته، وكثيرا ما تناول هذه المفردة أو مرادفاتها في سياقه الشعري، يقول في قصيدة (البيعة):

يا كل شعبي في الشتات وفي النوى في الشام في الأردن في لبنان[2]

وعن المعنى ذاته يعبر بمفردات أخرى عندما يقول:

والأم تخبئ مفتاح البيت المسلوب وتقول غدا يا ولدي سنؤوب نؤوب[3]

فكل شاعر يستخدم في قصائده مفردات لفظية تشير إلى نقاط متمركزة في تفكيره، وفي رسائله التي يبثها عبر خطابه الشعري، وبعض هذه المفردات يدور

---

(1) البطة. جابر: رسائل لأناشيد البحر، صوت القلم العربي، مصر، 2010، ص15

(2) المصدر نفسه، ص18

(3) المصدر نفسه، ص32

حول معنى واحد، لكنها تحمل دلالات متعددة، هذه الكلمات التي تدور حول معنى واحد يمكن أن يكون لها ثقل تكراري وتوزيعي في النص بشكل يفتح مغاليقه، ويبدد غموضه[1] بحيث تشكل الدوال المتعددة التي تتكون منها مدلولاً ظاهرا يستطيع المتلقي أن يميزه من خلال هذا الثقل التكراري فمن خلال قراءة قصائد جابر البطة نلاحظ أنه يكثر من استخدام لفظة (القيد)، وهي توحي إلى معاناة الشاعر أولا والى معاناة الشعب الفلسطيني ثانيا، يقول في قصيدة (مزمور الأشجار):

قومي فكي قيد النسر الراسف

قومي لهبا. برقا. رعدا قاصف

قومي شهبا تبعث موتا خاطف[2]

كما يحرص الشعراء على أنتقاء الكلمات غير المبتذلة، التي تدل بجرسها وبمعناها على ما تصوره من أصوات وألوان أو نزعات نفسية تجعل المتلقي يعيش الحدث وكأنه ماثلٌ أمامه،لأن الشعر يختص بصفته الموسيقية التي تمثلها محاكاة الكلمات لأصوات الطبيعة أو الحركة أو الألوان الصادقة التي تجذب المتلقي إليها[3] يقول الشاعر في قصيدة (مزمور الأشجار):

ويشيخ أبي والدمع بعينيه ....

ويموت بحسرته

---

(1) أبو العدوس. يوسف: الأسلوبية، دار المسيرة، عمان، 2010، ص193

(2) البطة. جابر: رسائل لأناشيد البحر، ص34

(3) الشايب. أحمد: الأسلوب، مكتبة النهضة، مصر، 1976، ص 67

والحقل الأخضر في يافا،

لم يبرح أبدا شفتيه[1]

وعند تتبع المعجم الشعري في أعمال جابر طه يمكن الكشف عن المخـزون اللغوي الذي يتمكن الشاعر من توظيفه داخل نصوصه، وقـد سـاهمت رحلتـه الحياتية في إثراء هذا المخزون، فهو من اكتوى بنار الاحتلال مـن قريـب أو مـن بعيد شأنه في ذلك شأن كل فلسطيني، وقد ارتسمت هذه المعاناة بشكل جلـي في أشعاره، يقول قصيدة (شوق ولوعه):

أحباب روحي كم يعذبني النوى   وتضـيمني جـدران هـذا المعتقـل[2]

كما تبدو الملامح النفسية الحزينـة واضـحة في شـعره، حيـث تنتشـر هـذه الملامح بشكل خاص في قصائد الرثاء، والحنين إلى الوطن، فتبدو مزيجا من الحزن والألم والحسرة، يقول قصيدة (شوق ولوعه):

يا حجـة الأحبـاب إنـي مـدنف   فمتـى اللقـاء لكـي ابـل مـن العلـل

كم يهف قلبي للقـاء فهـل تـرى   احظى بحضنك قبل أن يدنو الأجـل[3]

ويلاحظ على أسلوب الشاعر الإكثار من استخدام (كـم) الخبريـة الدالـة على الكثرة لا سيما في الأبيات التي يعبر فيها عن حزنه وآلامه واشتياقه، وكأنمـا يريد أن يقول كثيرة هـي همـوم الشـعب الفلسـطيني وكـثيرة هـي أمانيـه بكثـرة همومه، يقول قصيدة (إيقاعات حزينة):

---

(1) البطة. جابر: رسائل لأناشيد البحر، ص34-35

(2) المصدر نفسه، ص45

(3) المصدر نفسه، ص45

وكـــم أبرقـــت شـــارتي أناشــــــدكم إعـــــانتي
ولكـــن دونمـــا جـــدوى ســـدى ضـــيعت صـــرخاتي [1]

كما تعد الألوان من العناصر الدلالية المهمة، حين يوظفها الشاعر في سياق دلالي غير المعنى الحقيقي للون، ليشير كـل لـون مـن الألـوان إلى رمزيـةٍ معينـة وإيحاء، حسب السياق الذي يوضع فيه اللـون. ويلجـأ الكـثير مـن الشـعراء إلى توظيف الألوان في أدبهم؛ لأنها تعبر عن الطبيعة، فتشير إلى المدلولات من خلال الدوال الطبيعية التي تمثلها، وتستخدم كذلك كي تقنع القـارئ، وتنـال إعجابـه، وتشدّ انتباهه، وتصدم خياله لإبراز الشكل أكثر حدةً، وأكثر غرابة، وأكثر طرافة، وأكثر جمالا [2]

وعند تتبع دال (الألوان) في القصائد الـتي تناولناهـا بالـدرس لجـابر بطـه نجدها تُستخدم في سياقات متعـددة، فـاللون الأحمـر يسـتخدم في سـياق المعـارك والشهداء والتضحية بكثرة، واللون الأخضر يُستخدم في سـياق النمـاء والعطـاء والحياة والعودة والاستقرار هكذا ومن ذلك قوله في قصيدة (البيعة):

لم ينهنا ثقل العنـى مـن صـونها أبـــدا ولا ســـيل الـــدماء القـــاني [3]

ويقول في قصيدة (مفتاح الدار):

اليوم نرى اللون الأخضر يبهت. . .

---

(1) البطة. جابر: رسائل لأناشيد البحر، ص55

(2) جيرو. بيير: الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء، حلب، 1994ص17

(3) البطة. جابر: رسائل لأناشيد البحر، ص18

والأمل والغيم المنظور يكاد يضيع[1]

كما تشكل الأسماء التراثية والدينية والعربية والأدبية والسياسية سمة ظاهرة في شعره من خلال استحضارها بكل ما تحمله من رمزية ودلالة يمكن أن يستفيد منها الشاعر في الاستشهاد بها في قضاياه المختلفة التي يلقيها في شعره. ومن ذلك: الفنيق الذي يرمز الى النهوض والتجدد من الموت، يقول في قصيدة (بطاقة عهد):

وأنا العصي على الفناء. أنا البقاء. انا الفنيق،

كانون يشهد والكرامة والعدو مع الصديق[2]

وعرفات قائد الشعب الفلسطيني يقول في قصيدة (البيعة):

عرفات نحن على العهود ولم نزل ونظل للأوطان درع أماني[3]

لقد شكل (أبو عمار) رمزا وطنيا للشاعر ومثالا يحتذى به في مقاومة الأعداء، لذلك فان الشاعر أكثر من إيراد هذه الشخصية المقاومة في شعره دلالة على حبه له أولا والتقاؤهما تحت مظلة واحدة وهي المقاومة ثانيا، فكلاهما ينتميان إلى فصيل واحد (فتح)، يقول الشاعر في قصيدة (بطاقة عهد):

فتح أنا وأنا الريادة للفداء. أنا السبوق

أنا هاتك أزر الظلام. أنا الضياء، أنا الشروق

---

(1) البطة. جابر: رسائل لأناشيد البحر، ص32

(2) المصدر نفسه، ص14

(3) المصدر نفسه، ص18

أنا باعث الآمال. بلسم تمسح الجرح العميق

البذل والإيثار من شيمي. تاريخي عريق[1]

إنه نوع من تأكيد الذات أولا من خلال استخدام ضمير المتكلم (أنا) ومن خلال الافتخار بالريادة في المقاومة والثورة، ولعل كلمة (السبوق) تحمل هذه الدلالة من خلال صيغة المبالغة فيها لذلك كثيرا ما يحرص الشاعر في قصائده على مبايعة الرمز (ابو عمار)، يقول في قصيدة (البيعة):

أأبا الفدائيين خذه بيعة   في عرسك المشهود للأعيان

أأبا الفدائيين خذه بيعة   في عرسك المشهود للأعيان[2]

فهو حريص على تأكيد هذا الولاء وهذا ما دفعه الى تكرار البيت الشعري مرتين، ثم يعود الى تأكيد الامر نفسه في القصيدة ذاتها عندما يقول:

عرفات نحن على العهود ولم نزل   ونظل للأوطان درع أماني

لم ينهنا ثقل العنى من صونها   أبدا ولا سيل الدماء القاني[3]

يلحظ على الشاعر في هذين البيتين تجريد شخصية أبي عمار من الألقاب والرسميات عندما ينادي عليه باسمه مباشرة (عرفات) وفي هذا تأكيد على القرب والمحبة من الشاعر لعرفات.

ومجمل القول فإن معجم الشاعر معجم مأساوي يعبر من خلاله عن المعاناة التي اكتوى بها الشعب الفلسطيني من الاحتلال وما صحبه من تشريد

---

(1) البطة. جابر: رسائل لأناشيد البحر، ص14

(2) المصدر نفسه، ص18

(3) المصدر نفسه، ص18

واغتصاب الأرض والتدمير والقتل والسجن، فلا تكاد قصيدة من القصائد تخلو من الألفاظ (الشتات، الجرح، المعتقل)

يا كل شعبي في الشتات وفي النوى — في الشـــام في الأردن في لبنـــان

يـا كـل بيـت في المـدائن والقـرى — ومخيمـــات العائـــدين تفـــاني[1]

في هذا البيتين استخدم الشاعر كلمة الشتات ومرادفاتها (الشتات، النوى، ومخيمات العائدين)

وهذا يدل على مدى تأثر الشاعر بتشريد الشعب الفلسطيني، ومـع ذلـك يبقى الشاعر متفائلا بالعودة عاجلا آجلا لـذلك أسـند المخيمـات الى العائـدين (ومخيمات العائدين) ويقول في قصيدة (مزمور الأشجار):

يا أشجار الموج العاصف

كوني البسمة، صوني الحرمة

كيلي الصفعة تلو الصفعة

كوني بلسم

يمسح جرحي النازف[2]

فجرح الشاعر هو جرح الشعب الفلسطيني منذ النكبة التي احلت بـه عـام 1948 ومازال هذا الجرح ينزف حتى اليوم، يقول في قصيدة مفتاح الدار:

يا قادة...يا سادة

---

(1) البطة. جابر: رسائل لأناشيد البحر، ص18

(2) المصدر نفسه، ص34

ستون سنة،

وأبي يتكلم عن أرض

وحقول في يافا [1]

وللمعتقل نصيب في أشعار الشاعر وهذا بديهي فقد اكتوى بناره وعاش تجربة المعتقل، فها هو يبعث برسالة اشتياق مصحوبة باللوعة من داخل سجنه، يقول:

أحباب روحي كم يعذبني النوى   وتضيمني جدران هذا المعتقل
لكنني أهوى الحياة لأجلكم   فهناك في الآفاق بارق أمل [2]

فالذي يصبر الشاعر على معاناة السجن انه يضحي من اجل فلسطيني وشعبها فلمعاناته طعم الحرية والفداء وأمل بالنصر (في الآفاق بارق أمل)

ثانيا: الأساليب:

يعدّ علم المعاني العلم الذي يُعرف به أحوال اللفظ التي بها يطابق مقتضى الحال[3] ويكون اللفظ مطابقاً لمقتضى الحال إذا كان مطابقاً لأحوال المخاطبين، وبذلك يكون هذا اللفظ إما كلاماً يحتمل الصدق أو الكذب وهو الخبر، أو يكون كلاماً لا يحتمل الصدق أو الكذب وهو الإنشاء. وذلك كما قال الخطيب

---

(1) البطة. جابر: رسائل لأناشيد البحر، ص32

(2) المصدر نفسه، ص45

(3) القزويني. محمد بن عبد الرحمن: الإيضاح، ج1، ص52

القزويني: ألكلام إما خبر أو إنشاء؛ لأنه إما أن يكون لنسبته خارج تطابقه أو لا تطابقه. أو لا يكون لها خارج، الأول الخبر، والثاني الإنشاء[1]

ويمكن بواسطة الخبر والإنشاء التعبير عن ما يجول في الذهن من خبايا وملامح تكشف للمتلقي الحالة النفسية التي يشعر بها المبدع، عند إنتاجه للنص، وذلك من خلال توظيفه للأسلوب بطريقة تجعل من خطابه الشعري رسالة للمتلقي يستمتع بها عند مطالعته لمقطوعة ومن خلال الإضافات التركيبية التي يضيفها المبدع لأسلوبه يمكن للمتلقي أن يستشعر المعنى الذي يريده الشاعر

الأساليب الإنشائية:

ذكرنا أن الأساليب الإنشائية طريقة من طرق التعبير عن كلام لا يحتمل الصدق أو الكذب لذاته وبذلك لا يصح أن يُقال للمتحدث من خلاله بأنه صادق أو كاذب، وينقسم الإنشاء إلى إنشاءٍ طلبي وآخر غير طلبي، والإنشاء غير الطلبي هو: ما لا يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب، ويكون: بصيغ المدح والذم، وصيغ العقود والقسم، والتعجب والرجاء، وكذا يكون برب ولعل، وكم الخبرية[2] فمن صيغ الإنشاء الطلبي الأمر، كما في قول جابر بطه في قصيدة (البيعة):

وانثر على مثوى الشهيد قلائدا　　　مضفورة بالغار والريحاني[3]

---

(1) القزويني. محمد بن عبد الرحمن: الإيضاح، ج1، ص55

(2) الهاشمي. أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ت)، ص96

(3) البطة. جابر: رسائل لأناشيد البحر، ص17

وهو أمر يفيد الالتماس يخاطب في الشاعر الشعب الفلسطيني ويدعوه الى الافتخار بالشهيد الذي قدم نفسه فداء لفلسطين، ويقول في قصيدة (مزمور الأشجار):

يا أشجار الموج العاصف

كوني البسمة، صوني الحرمة

كيلي الصفعة تلو الصفعة

كوني بلسم

يمسح جرحي النازف[1]

امر موجه الى غير العاقل (أشجار الموج العاصف) يشترك مع النداء(يا أشجار) في معنى التمني، فهو يتمنى ان تحقق الثورة (الموج العاصف) اهدافها (البسمة، صوني الحرمة، كيلي الصفعة، كوني بلسم)

والاستفهام: كما في قول جابر بطه في قصيدة (البيعة):

فمن الذي في الزرع ضارع زرعه   ومن الذي جاراه في الميدان[2]

استفهام يفيد النفي، اذ ان معنى السياق يفيد بأنه يقارن بين عمل (ابو عمار) (زرعه) في المقاومة (في الزرع) وعمل غيره (فمن الذي) ليصل الى نتيجة من خلال الاستفهام بانه لا يضاهي احد ابا عمار في المقاومة والوطنية، ثم يسحب تقريرا من القراء بقوله:

---

(1) البطة. جابر: رسائل لأناشيد البحر، ص34

(2) المصدر نفسه، ص17

أوليس من بثقوا الضياء من بعثه ولثـورة الإعجـاز كـان البـاني[1]

والنداء: كما في قول جابر بطه في قصيدة (البيعة):

أأبـا الفـدائيين خـذها بيعـة في عرسـك المشـهود للأعيـان

أأبـا الفـدائيين خـذها بيعـة في عرسـك المشـهود للأعيـان[2]

إذ نلاحظ استخدام الشاعر أداة النداء (الهمزة) وهي لنداء القريب ليدل بها على القرب المعنوي من (أبو عمار). والنداء من أكثر الأساليب الإنشائية الطلبية التي استخدمها الشاعر أسلوب النداء، فعلى سبيل المثال ورد أسلوب النداء في قصيدة (مفتاح الدار) (14مرة)، ومنه:

يا قادة ...يا سادة

يا وطني الأغلى من روحي

يا وطني المسلوب ويا شعبي المنكوب [3]

وفي تكراره في هذه القصيدة إلحاح على القادة والسادة والزعماء العرب الى ضرورة الوقوف إلى جانب الشعب الفلسطيني ومساندة ثورته والدفاع عن حقوقه، وقد افتتح القصيدة وبداية كل مقطع ب(يا قادة .... يا سادة) ليفيد النداء معنى الإغراء ولعل استخدام الشاعر علامة الترقيم (...) لدليل أخر على رغبة الشاعر في تنبيه القادة. ويفرق السكاكي بين الطلب في أنواع الإنشاء الطلبي

---

(1) البطة. جابر: رسائل لأناشيد البحر، ص17

(2) المصدر نفسه، ص17

(3) المصدر نفسه، ص17

فيقول: "والفرق بين الطلب في الاستفهام وبين الطلب في الأمر والنهي والنداء واضح؛ فإنك في الاستفهام تطلب ما هو في الخارج ليحصل في ذهنك نقش له مطابق وفيما سواه تنقش في ذهنك، ثم تطلب أن يحصل له في الخارج مطابق فنقش الذهن في الأول تابع وفي الثاني متبوع"[1]. فالشاعر ينادي عما يجول في خاطره، ينادى على الزعماء العرب لتحرير فلسطين، وينادى على وطنه المسلوب متمنيا أن يعود، كما يلاحظ أن أكثر الأدوات التي استخدمها من أدوات النداء هي (يا) وهي للقريب والبعيد، إلا انه تعمد إلى استخدام أداة النداء القريب الهمزة، في قوله في قصيدة (البيعة):

أأبا الفدائيين خذها بيعة   في عرسك المشهود للأعيان

أأبا الفدائيين خذها بيعة   في عرسك المشهود للأعيان[2]

ليؤكد قربه من الفدائيين وحبه للمقامة ولأبي عمار كما تعمد لاستخدام (يا) للبعيد في قوله:

يا قادة ...يا سادة

يا وطني الأغلى من روحي

يا وطني المسلوب ويا شعبي المنكوب[3]

(1) السكاكي. محمد بن علي: مفتاح العلوم، ص304

(2) البطة. جابر: رسائل لأناشيد البحر، ص17

(3) المصدر نفسه، ص17

ليدل بها على بعد القادة العرب عن القضية الفلسطينية فما زال الوطن مسلوب والشعب الفلسطيني منكوب والقادة لا يفعلون شيئا. كما يتناثر الإنشاء غير الطلبي في شعر جابر طه، فمن القسم، يقول في قصيدة (بطاقة عهد):

قسما برب العرش والشهداء من شقوا الطريق

ودموع أمي وهي تذرف حين اوثقتني الصفيق

وبحق بيت المقدس المأسور والبيت العتيق

سأواصل المشوار حتى موطني يضحي طليق[1]

فالشاعر يتعهد ويقسم بالبقاء على المقاومة (سأواصل المشوار) طالما استمرت المعاناة والاحتلال (المقدس المأسور، والشهداء، ودموع أمي) حتى تحقيق النصر والحرية (حتى موطني يضحي طليق) وكم الخبرية في قصيدة (شوق ولوعة):

كم يهف القلب للقاء فهل ترى   أحظى بحضنك قبل أن يدنو الأجل[2]

فالغالب على الإنشاء غير الطلبي استخدام كم الخبرية في أشعاره لأنها تفيد التكثير، ولدى الشاعر الكثير من مشاعر الشوق إلى اللقاء، في قصيدة (شوق ولوعة):

كم يهف القلب للقاء فهل ترى   أحظى بحضنك قبل أن يدنو الأجل[3]

وكثير من الاستغاثات، في قصيدة (إيقاعات حزينه):

---

(1) البطة. جابر: رسائل لأناشيد البحر، ص15

(2) المصدر نفسه، ص45

(3) المصدر نفسه، ص45

وكـــــم أبرقـــــت شـــــارتي   أناشـــــــــدكم إعانـــــــــاتي[1]

الأساليب الخبرية

تُوَظفُ الأساليبُ الخبرية في الخطاب الشعري؛ لإفادة المخاطب حكماً ما، سواء كان هذا المخاطب جاهلاً بالحكم أم عالماً بـه، حيـث يسـمى الأول فائـدة الخبر، والثاني لازم فائدة الخبر[2] فإذا كان المخاطب خالي الذهن من الحكم، فإنّ فإنّ المتكلم لا يحتاج إلى المؤكدات لتأكيد كلامه؛ لأنه سيتمكن من إيصال الخبر إلى ذهن السامع لمصادفته إياه خالياً ويسمى هذا الخبر ابتدائيا، أما إذا كان المخاطـب متصورا للحكم، متردداً فيه، فهو في موضع سؤال عن الحكم الذي يتردد فيه، أو في موضع إنكارٍ له أو خلافٍ معه، وجب أن نؤكد هـذا الكـلام بمؤكـد واحـد في الحالة الأولى ويسمى خبرا طلبيا، وبأكثر من مؤكدٍ في الحالة الثانية بحسـب شـدة الإنكار لإثبات صحة هذا الحكم عند السامع ويسمى خبرا إنكاريا[3]

فمن الخبر الابتدائي قول الشاعر في قصيدة (بطاقة عهد):

فتح أنا وأنا الريادة للفداء. أنا السبوق

أنا هاتك أزر الظلام. أنا الضياء. أنـا الشـروق[4]

فقد استخدم الشاعر الخبر الابتدائي خال من أدوات التوكيـد ليـدل علـى قناعته بدون شك ولا ريبه، لا سيما أنه هنا يؤكـد ذاتـه والإنسـان علـيم بحالـه،

---

(1) البطة. جابر: رسائل لأناشيد البحر، ص55

(2) القزويني: الايضاح، ج1، ص66

(3) المصدر نفسه، ج1، ص69

(4) المصدر نفسه، ص14

لذلك أكثر من استخدام ضمير المتكلم (أنا) ولكي يواجه من ينكر وطنيته وانتمائه لهذا الوطن ألقى عليه الخبر بأكثر من تأكيد ليصبح الخبر إنكاريا في القصيدة ذاتها يقول:

وبحق بيت المقدس المأسور والبيت العتيق

سأواصل المشوار حتى موطني يضحي طليق[1]

فقد أكد الشاعر هنا خبره بالقسم (وبحق بيت المقدس) وبـ(سين الاستقبال- سأواصل)

وكذلك الحال في النفي، عندما يكون المخاطب خالي الذهن من الحكم لا تحتاج لنفيه له أو تأكيده، أما إذا كان عنده تصورٌ له فأنت تحتاج لنفي هذا التصور باستخدام حرف نفي، وإذا كان في منزلة الشك والريب من هذا الحكم فيحتاج المتكلم إلى توكيد نفيه بأكثر من مؤكد لإزالة هذا الشك والريب[2] يقول في قصيدة (شوق ولوعه):

إني لأقسم لا جميل بدونكم   أبدا ولا تحلو الحياة وتحتمل[3]

فقد أكد الشاعر نفيه ب(إن) والقسم (لأقسم)، وقد يؤكد الشاعر خبره بالتكرار، ومثل ذلك كثير في أشعاره، يقول في قصيدة (مفتاح الدار):

والأم تخبىء مفتاح البيت المسلوب.... .

---

(1) البطة. جابر: رسائل لأناشيد البحر، ص15

(2) القزويني: الايضاح، ج1، ص76

(3) البطة. جابر: رسائل لأناشيد البحر، ص45

وتقول غدا يا ولدي ....

سنؤوب نؤوب [1]

ويقول في القصيدة نفسها:

مفتـاح الـدار وحقـل أبـي مـا زالا ينتظـرون .... ينتظـرون .... ينتظرون .... [2]

فمن خلال أسلوب التوكيد يستطيع المتلقي أن يستشعر الجوانـب الدقيقـة التي يريد الشاعر أن يثبتها للمتلقي، وكذلك يستطيع الشاعر أن يطلع المتلقي على حالته النفسية بطريقةٍ شفافة فهو يستخدم التوكيد ليدلل للمتلقي على حالة الحزن التي يستشعر بها لفقد عزيزٍ أو النشوة التي تغمر قلبه بما حصـل عليـه مـن ثنـاء أو مدح أو نصر، لذلك يعد التوكيد من أدق العناصـر البلاغيـة، وأشـفها في مراقبـة أحوال النفس[3]، أما عن فائدة الخبر فيكثر الشاعر من استخدام الخبر الذي يفيـد الفخر، يقول في قصيدة (بطاقة عهد):

فتح أنا وأنا الريادة للفداء........[4]

يفتخر بأنه من فتح وأنه من السباقين بالثورة ويفتخـر بالبـذل والإيثـار ولم يقتصر افتخار الشاعر بنفسه، وإنما يفتخر كثيرا بالشعب الفلسطيني:

---

(1) البطة. جابر: رسائل لأناشيد البحر، ص31

(2) المصدر نفسه، ص33

(3) أبو موسى. محمد محمد: خصائص التراكيب، مكتبة وهبة، القاهرة، (د.ت)، ص95

(4) البطة. جابر: رسائل لأناشيد البحر، ص14

والأمل...الغيم المنظور نعيش فيه

صغناه بأغلى ما نملك

ولنه نحن القربان[1]

فالشاعر هنا يستبدل ضمير المتكلم (أنا) بضمير المتكلم (نحن) ليفتخر بعزيمة الشعب الفلسطيني وإرادته القوية رغم المعاناة.

---

(1) البطة. جابر: رسائل لأناشيد البحر، ص31

الفصل الثاني
دراسة في الصورة الفنية
أفنان ولويل

الفصل الثاني

دراسة في الصورة الفنية

القسم الأول: مفهوم الصورة الفنية

مفهوم الصورة لغة:

إن سحر اللغة الشعرية يتجلى في الصورة الفنية، فهي تسعف الشاعر في التعبير عن رؤية تضيء وجدانه، وتنير أبعاد تجربته الذاتية، وتجسد أفكاره ومشاعره. وهي جوهر العمل الفني، تكسب الشعر أهميته وغناه وقدرته على التأثير في المتلقي فتسبح أطياف الشعر وكأنها ينبوع يندفع المتلقي نحو السير في رحابه فيفيض بمعانٍ ودلالات لهذه الصور. فالصورة الفنية ليست مجرد كلمات بل غدت جزءاً أصيلاً وانطلاقة مهمة في حركات التجديد الشعري، لذلك ارتأينا ضرورة التطرف لمفهوم الصورة لغة قبل الحديث عنها في الاصطلاح قديما وحديثاً في الحديث عنها لنخرج بخلاصة تسعفنا في الإحاطة ولو بنزر قليل فيما قيل في ذلك.

فإذا بحثنا في المعاجم اللغوية العربية عن جذر كلمة (الصورة) وأثرها في النص سنهتدي إلى أن ألصورة من مادة (ص، و، ر) والجمع صُورٌ، وصَورٌ، وصُوْرٌ، وقد صَوَّرهُ فتصوره وتصورت الشيء أي توهمت صورته والتصاوير التماثيل[1]"وصورها أسماء الله تعالى: المتصور وهو الذي صوّر جميع الموجودات

---

(1) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، ط/1، دار صادر بيروت، م/4، 1410هـ 1990م. مادة صور.

ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها[1] "وقد وردت في القرآن الكريم: ﴿ هُوَ ٱللَّهُ ٱلْخَٰلِقُ ٱلْبَارِئُ ٱلْمُصَوِّرُ ﴾[2] والصورة إضافة إلى ذلك تفيد "معنى الشكل والتمثال المجسم، والخيال في الذهن أو العقل. وقيل صورة الشيء وماهيته المجرد[3] "والصورة في "التنزيل العزيز الذي خلقك فسواك فعدلك في أي صور ما شاء ركبك"[4] وصورة المسألة صفتها[5] والصورة "صورة كل مخلوق وهي هيئة خلقته"[6]. وتصور: تكونت له صورةٌ وشكلٌ والشيء تخيله واستحضر صورته في ذهنه وصورهُ: جعل له صورة مجسمة[7]. وممن أورد الصورة بمعنى الشكل أيضاً ابن سيده حيث قال إن الصورة في الشكل[8] وهو يريد في ذلك الهيئة الخارجية التي يظهر فيها الشيء، وقد تطلق على الحقيقة والهيئة معاً، كما قال ابن الأثير: "الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته على ومعنى صفته، يقال: صورة

---

(1) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، ط/ 1، دار صادر بيروت، م/ 4، 1410هـ 1990م. مادة صور.

(2) سورة الحشر، 24.

(3) مجموعة/ الزيات وزملاؤه، المعجم الوسيط، ط/ 4، مكتبة الشروق الدولية (مادة صور).

(4) سورة الانفطار 7، 8.

(5) مجموعة الزيات، مادة صور.

(6) عن موقع الباحث العربي: قاموس عربي/ مقاييس اللغة على الرابط (صورة www.bahethinfo/all.gsp?term=).

(7) مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، ط/ 1، جمهورية مصر العربية، مادة صورة.

(8) ابن منظور، الفضل جمال الدين: لسان العرب، ط/ 1، دار صادر بيروت، م/ 4، 1410هـ 1990م. مادة صور.

الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصور الأمر كذا وكذا أي صفته[1] وتأتي الصورة بمعنى النوع والصفة صورة لمسألة أو الأمر: صفتها والنوع يقال: هذا الأمر على ثلاث صور والصورة الماهيته المجردة[2].

وممن أورد ذلك أيضاً القاموس المحيط الصورة بالضم الشكل وتستعمل بمعنى النوع والصفة[3]. والصورة في علم النفس التصور: استحضار صورة شيء شيء محسوس في العقل دون التصرف فيه[4].

ونستخلص أن كل هذه التعريفات التي تنصب في مفهوم الصور لغة تدور في مجملها على المصور وعلى الهيئة والصفة والتشكيل.

الصورة عند القدامى:

حظيت الصورة الأدبية بمكانة عند القدامى في توضيح المراد من هذه اللفظة وما تعنيه، ومن هذه المكانة لا بد من إعطاء ومضات من الجهد العربي المبدع وإن كان هناك اختلاف وتفاوت بين إشارات ولمحات عابرة وبين إدراك ووعي لطبيعة الصور ومفهومها ومن أقدم من وقفنا على قول له في هذا الشأن

---

(1) ابن منظور، الفضل جمال الدين: لسان العرب، ط/ 1، دار صادر بيروت، م/ 4، 1410هـ، 1990م. مادة صور.

(2) المصدر السابق (6) الوجيز.

(3) عن موقع البحث في المعاجم العربية، قاموس عربي عربي، القاموس المحيط على الرابط (صورة/ www.maajim.com)

(4) مجموعة/ الزيات وزملاؤه، المعجم الوسيط، ط/ 4، مكتبة الشروق الدولية (مادة صور). صور).

هو الجاحظ فيقول: إن الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير[1] فعد الجاحظ أن الشعر جنس من التصوير وكأنه أراد العملية الذهنية التي تصنع الشعر.

وبعد الجاحظ سالت أقلام كثر كلها هذا تقلب مفهوم الصورة فهذا العسكري الذي ذكر الصورة المقبولة في كلامه من خلال الحديث في حد البلاغة فيقول: 'البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه مع صورة مقبولة'[2] وجعل حسن وقبول الصورة شرطاً في البلاغة.

وإضافة إلى ذلك أشار في نص للعتاب عن الألفاظ والمعاني وأثرها في إفساد الصورة 'الألفاظ أجساد والمعاني أرواح وإنما تراها بعيون القلوب، فإذا قدمت منها مؤخرا أو أخرت منها مقدما أفسدت الصورة'[3]

أما الصورة عند قدامة بن جعفر فتظهر من خلال جودة السبك لمعاني الشعر التي يجسدها الشاعر في الشكل الخارجي، والتي هي كباقي الصناعات ولكنها تختلف في أن الشاعر يعمل بالمعاني، بينما النجار والصائغ يعمل بالخشب والفضة إذا كانت المعاني بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما

---

(1) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، ج/ 3 تحقيق وشرح السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ص131-132.

(2) العسكري أبي هلال الحسن بن عبد الله: الصناعتين، ط/ 1، تحقيق وشرح علي محمد ومحمد أبو الفضل. ص8

(3) المصدر السابق، ص167-168.

يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة[1]

ومفهوم الصورة عند القرطاجني توسع إلى التخييل فقال "والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المتخيل او معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة او صورة ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصورشيء آخر فيها انفعالاً من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[2] فالشعر عند القرطاجني يعمل على إثارة التخيل في ذهن المتلقي ليعيش الصورة.

وعندما نقف عند عبد القاهر الجرجاني نرى أنه قد أفاض في حديثه عن الصورة في كتابيه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) ومن إشارته إليها قوله "من الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز هذا في صورة مستجدة، وتزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً"[3] وقد ذكر الجرجاني هذا النص، وهو يتحدث عن الاستعارة المفيدة مبيناً أن فضيلتها توضح المعنى في صورة مستجدة. ووضح في دلائل الإعجاز أيضاً مجموعة الأدوات التصويرية البيانية من تشبيه وتمثيل واستعارة وكناية وأثرها في تشكيل الصورة حيث قال إن من شأن هذه الأجناس

---

(1) ابن جعفر قدامة: نقد الشعر، ط/ 1، طباعة مطبعة الجوائب، القسطنطينية. 1302، ص4.

(2) القرطاجني، حازم: منهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، 1966، ص79.

(3) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة تصحيح محمد عبده ومحمد محمود التركز، دار المعرفة، بيروت، 1398هـ-1978م، ص42.

أن توجب الحسن والمزية وأن المعاني تتصور من أجلها بالصور المختلفة"[1] ولم يهمل الجرجاني الأثر النفسي في بلورة وتشكيل الصورة، فاستند تحليله على الذوق الفني المرهف وما تثيره مفردات البيان التي تنبض بها الصورة لتعطي رونقاً مؤثراً في نفس المتلقي "إن التشبيه إذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه وتقلب صورها الأصلية إلى صورته كساها أبهة وكسبها منقبة ورفع أقدارها وشب نارها وضاعف قواها في تحريك النفوس ودعا إليها أقاصي الأفئدة صبابة وكلفاً."[2]

الصورة حديثا:

لقد أولى المحدثون مصطلح الصورة اهتماما كبيرا، لقدرتها على استحواذ ذهن المتلقى، فهم لم يقفوا عند ألوان البيان فحسب، بل تجاوز ذلك إلى كون الصورة قنبلة موقوتة تفجر كل ما بداخل الشاعر من أفكار ومشاعر وأحاسيس. وجابر عصفور من المتحدثين الذين رسموا مصطلح الصورة بأنها وسيط يفصح عن هذه المشاعر قائلا: "هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به تجربته، ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام مضيفاً أنه ليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة، أو مجاز وحقيقة أو رغبة في اقناع منطقي أو إمتاع شكلي، فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن أن يتفهمها ويجسدها بدون

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ط/1، تصحيح محمد عبده ومحمد محمود التركزي، دار المعرفة، بيروت، ص63

(2) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص110.

صورة[1] ويرى الصورة أداة خاصة ليعبر بها الشاعر "هي طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة"[2] ويرى أحمد الشايب الصورة وسيلة من الوسائل التي يستعين بها الشاعر ليصل إلى المتلقي ويكشف عن مكنونه الداخلي "هي الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا، بجرسها الموسيقي ومعانيها المجازية"[3] والصورة عنده "هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية"[4] ويضيف أحمد الشايب "الصورة الأدبية مرتبطة بالمعاني اللغوية للألفاظ ويجرسها الموسيقي ومعانيها المجازية. وحسن تأليفها بحيث يكون ذلك كله تأثيران: أحدهما معنوي عاطفي والثاني موسيقي يعين في قوة العاطفة وسرعة تأثيرها وهذا ما يسمى حسن النظم وجمال الأسلوب"[5]، وبما أن الصورة عند أحمد الشايب مرتبطة بالمعاني والموسيقى وحسن التأليف لتشكل جمالا بالأسلوب وحسناً في النظم فهو يختم حديثه عن الصورة قائلا إن الصورة الأدبية لها معنيان: أحدهما ما يقابل المادة الأدبية، ويظهر في الخيال والعبارة، والثاني ما يقابل الأسلوب"[6]

---

(1) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ط/ 3، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992، ص383

(2) المصدر السابق ص223

(3) الشايب، أحمد: أصول النقد الأدبي، ظ/ 8، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، 1994، ص242

(4) المصدر السابق ص250

(5) المصدر السابق ص244

(6) المصدر السابق ص259

وينظر إحسان عباس الصورة بأنها تعبير عن نفسية الشاعر وأنها تشبه الصورة التي تتراءى في الأحلام والصورة مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة وذلك لأن الصورة هي جميع أشكال المجازية[1]

وأما النتائج التي اهتدى إليها محمد الغنيمي أن الصورة الوسيلة الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي والكلي وما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة.... وإن الصورة جزء من التجربة ويجب أن تتآزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلاً صادقاً فنياً وواقعياً[2]

وعلي البطل يرى الصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان، من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها. فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور في الحسية أو يقدمها الشاعر أحيانا كثيرة في صور حسية ويدخل في تكوين الصورة بهذا الفهم ما يعرف بالصورة البلاغية من تشبيه ومجاز إلى جانب التقابل والظلال والألوان وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية والمشهد الخارجي[3]

---

(1) عباس، إحسان: فن الشعر، ط/ 1، دار الشروق، 1996، ص200

(2) الغنيمي، محمد: النقد الأدبي الحديث، ط/ 3، نهضة مصر للطباعة/ 1997، ص417

(3) البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري، ط/ دار الأندلس، ص30

أبعاد الصورة وأنواعها:

نظرا لارتباط الصورة الفنية بما يكمن في نفسية الشاعر، ونظراً لعدها معياراً مهماً يكشف الستار عن عواطف الشاعر ويمثل تجربته المتآلفة مع الجمال من حيث المضمون والمبنى بطريقة موحية، فلا بد من الولوج إلى تشكيل الصور من حيث أبعادها وأنواعها، وأبدأ الحديث عن أبعاد الصورة الفنية التي تنفح في الصورة الحركة فتحيها من الجمود وأولى هذه الأبعاد:

1- الخيال

يعد الخيال من أهم العناصر التي تشكل الإبداع في الصورة الفنية، فهو الذي يحرك القنبلة الموقوتة المليئة بالأحاسيس والانفعالات التي يفجرها الشاعر، وهو الذي يربط بين المعاني والصور المختزنة في الذاكرة لينتج صور ومعاني تعبر عن انفعالات عواطف صاحبها.

فالخيال: "هو وضع الأشياء في علاقات جديدة، وسمة بارزة من سمات الأسلوب الأدبي لأنه يصور العاطفة أو ينقلها إلى السامع أو القارئ، ويلجأ إليه الأديب للإيضاح وحسن العرض وقوة الإبانة والتصوير ويرى القارئ والسامع مع الحقائق من ثنايا كل ذلك عن طريق خياله[1] فإذا كانت الصورة الفنية روح الشعر، فروح الصورة الخيال الذي يخرجها من الركود إلى الحركة والكشف والمشاركة والتفاعل ورؤية تجارب الشاعر" والصورة المثيرة هي القادرة على

(1) الدسوقي عمر: في الأدب الحديث، ج/ 1، ط/ 7، دار الفكر العربي ص311

التعبير عن تجارب الأديب ومشاعره والتي تتجمع فيها روعة الخيال[1] وعلى الشاعر أن يستخدم خيالاً جيداً من حيث القبول العقلي، فلا يأتي بخيال منافي لتجاربه، ومفقدا للصورة سحرها وورنقها بحيث يقتل تلهف المتلقي لمعرفة ما هو خلف جدار هذه الصورة فالخيال الجيد ليس هو الذي يشطح ويأتي بالأوهام والمحاولات وإنما هو الذي يجمع طائفة من الحقائق: حقائق الوجدان وانفعالاته ويربط بين أشتاتها ربطاً محكماً لا ينكره الحس ولا العقل[2] والخيال يرد على أنواع عدة من وجهة نظر أحمد أمين منها[3]:

أولا: الخيال الذي يسمى خيالاً خالقاً: وهو الذي يخلق العناصر التي تكسب من التجارب صورة جديدة لا تنافي الحياة المعقولة فإن نافتها كانت وهماً.

ثانيا: الخيال المؤلف: لأنه يؤلف بين مناظر مختلفة فالشاعر يشعر بالشيء وأثره في نفسه وهذا يستدعي عدة صور أخرى أثارت مثل هذا الشعور من قبل فيؤلف بين الشعورين بضرب من التشبيه.

ثالثا: الخيال الموحي أو الموعز: ويختلف عما قبله من الخيال المؤلف بأنه بدل أن يقترن صورة يفيض على الصورة التي يراها صفاتٍ ومعاني روحية تؤثر في النفس وبعبارة أخرى يغوص في باطن الشيء فيفصل إلى مكان الحياة منه ثم يخرجه إلى الناس كما يشعر به ويستطيع الأديب به أن يصل إلى قمة الشيء الروحية ثم صفاته مظهرا أخاذاً.

---

(1) خفاجي، محمد عبد المنعم: النقد الأدبي العربي الحديث ومذاهبه، مكتبة الكليات الأزهرية، مطبعة الفجالة الجديدة ص47

(2) أمين، أحمد: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، 1387، 1967، ص56-57

(3) الدسوقي: مصدر سابق ص311

وإضافة إلى قول أحمد أمين فهناك نوعان من الخيال من وجهة نظر الدسوقي أبتكاري، تصويري أو تفسيري، والأول يظهر في تأليف مجموعة من العناصر المختزنة في الذهن في صورة مبتكرة يتحقق معها كيان خاص لها، والثاني يظهر في تصوير الأشياء على أساس إضافتها الى أشياء أخرى تقويها وتظهرها ويستعين الأديب عل الضرب الثاني بفنون البديع والبيان من تشبيه واستعاره وكناية وتمثيل ما إلى ذلك[1]

2- الرمز:

يعد الرمز من الوسائل الفنية المهمة في الشعر، فمن خلاله يستطيع الشاعر أن ينقل أحاسيسه ومشاعره وأفكاره بالتلميح والإيحاء عوضا عن اللجوء إلى أسلوب المباشر والتصريح او الأسلوب. والرمز الشعري هو "الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري، مع اعتبار المعنى الظاهري مقصود أيضا[2] وهذا يعني أن الشاعر بدلالة المعنى الظاهري يرمي إلى معنى حقيقي خلفه مع وجود علاقة بين المعنى الظاهري والمعنى الخفي الذي يمثل مشاعر الشاعر وتجربته "فالرمز مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها والتي تمنح الأشياء مغزى خاصة[3]، وللرمز الشعري أنماط متعددة استخدامها الشعراء ووظفوها في أشعارهم، ومن هذه الأنماط:

---

(1) ضيف شوقي: في النقد الأدبي، ط3، دار المعارف بمصر ص175

(2) عباس، إحسان: فن الشعر، ط/ 1، دار الشرق، عمان، 1996، ص200

(3) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط/ 2 دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1972، ص198

أولا: الرمز التاريخي: هو أن يستسقي الشاعر من التاريخ وشخصياته ما يعبر به عن أفكاره ومواقفه.

ثانيا: الرمز الديني: هو الرمز الذي يرنو به الشاعر من القران والإنجيل والتوراة (أي الكتب السماوية)

ثالثا: الرمز الأسطوري: هو أن يستسقى الشاعر رموزه من الأساطير القديمة مثل اليونانية والإغريقية والعربية والشرقية كسيزيف والعنقاء.

رابعا: الرمز التراثي: هو الحصيلة العلمية والأدبية والفنية المأخوذة من السلف.

3- الأسطورة

تعد الأسطورة خيطاً مهماً من الخيوط التي تشارك في نسج بنية الصورة الفنية إلى جانب الخيال والرمز، [فجميع هذه العناصر مجتمعة] تضفي على الصورة الحركة، وتبعثها من عالم الموت إلى الحياة والتشويق والتفاعل. وهي حدث خيالي وقع منذ زمن بعيد يستخدم في الشعر ليفسر عن مظاهر حيوية وطبيعية. والأسطورة تتمثل عند محمد رضا مبارك بأنها "حكاية الكائن الوحيد في مواجهة المصير، وهي طفولة البشرية التي وعاها الشعر، حين جمع بين براءة الماضي في حلمه التاريخي وبراءة الحاضر، حين يظهر في صورة الشعراء المؤسسين، وهي عودٌ إلى الينابيع مثلما الشعر يعود إلى الأصل والجذر"[1]. وإضافة إلى ذلك تعد الأسطورة عند مرسيا الياد "بالتي تروي تاريخياً مقدساً تروي حدثاً جرى في الزمن البدائي "الزمن الخيالي" وهو زمن البدايات، وهو زمن

---

(1) رضا مبارك. محمد: الشعر والأسطورة استعارة السرد في نصوص خليل حاوي، ط/1. مصر العربية للنشر، 2010، ص7.

البدايات بعبارة أخرى تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما أدى إلى الوجود بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا، لا فرق بين أن تكون هذه الحقيقية كلية كالكون cosmos مثلاً أو جزئية كأن تكون جزيرة أو نوعاً من نبات أو مسلكاً سلكه الإنسان أو مؤسسة مضيفاً إذن هي دائما سرد الحكاية خلق! تحكي لنا كيف إنتاج شيء. كيف بدأ وجوده[1].

وإن للأسطورة انتشاراً واستثماراً واسعاً في الشعر العرب الحديث، ومن أسباب هذا الانتشار كما ورد إحسان عباس[2].

أولاً: التقليد للشعر الغربي الذي اتخذ الأسطورة منذ القديم سداه ولحمته.

ثانياً: إن للأسطورة جاذبية خاصة، تصل بين الإنسان والطبيعة وحركة الفصول وتناوب الخصب والجذب.

ثالثاً: تعين على ما تصور واضح لحركة التطور في الحياة الإنسانية.

رابعاً: من ناحية فنية:

أ) تسعف الشاعر على الربط بين أحلام لعقل الباطن ونشاط العقل الظاهر.

ب) الربط بين الماضي والحاضر.

---

(1) الياد، مرسيا: مظاهر الأسطورة، ترجمة: نهاد خياطة، ط/ 1، دار كنعان للدراسات والنشر، 1991 (عن موقع مكتبة الكتب (aspx. الأدب/ مظاهر الأسطورة www.alkottob.com//kotob/)، ص10.

(2) عباس احسان: كتاب اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص129. عن موقع المصطفى الإلكترونية، الرابط in700205.us.archive.org15/items/aalam.almaarifa/pdf

ج) التوحيد بين التجربة الذاتية والحيوية والتجربة الجماعية.

د) تنفذ القصيدة من الغنائية المحض وتفتح آفاقها بقبول الوان عميقة من القوى المتصارعة، والتنويع في أشكال التركيب والبناء.

أما نشأة الأسطورة فقد كانت هناك تغيرات واتجاهات متعددة حولها وحول مصادرها منها:[1]

أولاً: التفسير التاريخي: يعد هذا التفسير أبسط التفسيرات التي تميل إلى حسبان الأسطورة تسجيلاً لأحداث تاريخية، وقت حقاً في الماضي السحيق، والأزمنة الأولى.

ثانياً: التفسير الطقوسي: إذا كانت الأسطورة سجلاً للأحداث الواقعة قديما في التفسير السابق، فإن أصحاب هذا التفسير يعدونها جزءاً لا ينفصل عن الطقوس عند البدائيين، وهي التي منحت الإنسان تبريراً لاستعادة أي طقس قديم مبجل.

ثالثاً: التفسير الوظيفي: تتجلى الأسطورة- فيما يعتقد- عن عالمها الخالي، وتصبح عالماً واقعياً محققاً يهدف إلى تحقيق عمي، وثروي ترسيخاً لعادات قبيلة معينة أو نظام اجتماعي. وتتمثل غايتها في الحفاظ على السوابق والظواهر الممتدة في الحالة الراهنة، وتشكل الواقع الاجتماعي لحياة الإنسان القديم.

---

(1) شعث، أحمد جبر: الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط/1، مكتبة القادسية، 2002، ص11-13-14.

أنواع الصور الفنية:

أولاً: الصورة المفردة- الجزئية:

إنها أبسط الصور الشعرية ومكونات التصوير الشعري، من حيث اشتمالها على أهمية خاصة في التعبير عن المعاني والأبعاد النفسية للتجربة الشعرية الخاصة، ولكن بمعزل عن قريناتها من الصورة المفردة الأخرى[1]. والصورة المفردة عند د. زاهر الجوهر حنني تبنى على استخدام أساليب وطرق ومن هذه الأساليب:

أ. بناء الصورة المفردة عن طريق تبادل المدركات: وهذا يتم بالتجسيد الذي يتم بخلع صفات محسوسة على المعنويات، والتشخيص الذي يتم بخلص الصفات الإنسانية على المحسوسات والمعنويات، والتجريد الذي يكون بخلع الصفات المعنوية على المحسوسات.

ب. بناء الصورة المفردة عن طريق تراسل الحواس: أو تبادل المحسوسات البصرية والسمعية والشمية والذوقية واللمسية صفاتها.

ت. بناء الصورة المفردة عن طريق التشبيه والوصف المباشر: وهو من أسهل الأساليب الفنية التي يستخدمها الشاعر في ابتكار الصورة الشعرية، غير أنه أقل قدرة على الإيحاء، لا سيما إذا عمد الشاعر إلى إبراز أوجه الشبه الحسية بين طرفي التشبيه دون أن، يغوص إلى المعاني النفسية".

---

(1) الجوهر، زاهر: شعر المعتقلات في فلسطين من 1967-1993، ط/ 1، منشورات المركز الثقافي الفلسطيني/ رام الله/ 1999، ص255.

ثانيا: الصورة المركبة:

"وتتشكل من مجموعة من الصور المفردة البسيطة المؤتلفة التي تستهدف تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد اكبر من أن تستوعبه صور بسيطة واحده، فيلجأ الشاعر آنذاك إلى خلق صورة مركبة لتلك الفكرة أو العاطفة أو الموقف"[1] والصورة المركبة عند السعدني تعني "أن الشاعر لا يعتمد في تصوير الحالة، أو إبراز المشهد، أو تجسيد الفكرة، وتجريد المحسوس على صورة واحدة، بل يجنح إلى إنماء الصورة، أو الإتيان بصورة جزئية مماثلة أو صورة أخرى مقابلة"[2]. ويضيف د. زاهر الجوهر على ذلك عن مجموعة الصور البسيطة التي تتجمع لتكون الصورة المركبة "غير إن هذه الصور البسيطة الجزئية قد تكون كل واحدة منها على حده مختلفة عن الصورة التي تكونها إذا ما تجمعت في صور مركبة، في حين قد تكون الصورة الجزئية تتضمن شرحاً تفصيلياً لتوضيح الصور المركبة"[3].

ثالثا: الصورة الكلية:

بوجود الصورة المفردة الجزئية والصورة المركبة تنصهر الطريق لظهور الصورة الكلية؛ فقد عرفها الجوهر "هي مجموعة الصور المفردة والمركبة، وفي

---

(1) مجموعة: دراسات في الأدب الفلسطيني/ ط1. منشورات جامعة القدس المفتوحة 2008، ص91.

(2) السعدني، مصطفى: التصوير الفني، في شعر محمود حسن إسماعيل، الناشر، منشأة معارف الإسكندرية، ص114. على الرابط elibray.median.edu/box/axloo598pdf.

(3) الجوهر، زاهر: شعر المعتقلات ص276.

النهاية هي القصيدة مجتمعة[1] وإن القصيدة قد تشكل كيانا عضويا متكاملا وتصبح القصيدة بهذا صورة كلية لا تتراكم فيها الصور المفردة والمركبة من غير علاقة تجمعها بل تتفاعل هذه الصور وتتناغم وتتآلف وتنسجم مع بعضها لتشكل صور كلية وإن الوحدة العضوية للقصيدة ما هي الا وحدة الصور وتماسكها لتقدم الصور الكلية المؤلفة من مجموعة متآزرة من الصور التي تعلي انتقاء وجود الصور غير جوهرية أو زائدة على بناء القصيدة[2] وتنسج الصورة الكلية من عدة أساليب لبناء القصيدة ومن هذه الأساليب: [3]

أ- أسلوب البناء التوقيعي: هو بناء الصورة الكلية للقصيدة من خلال صورة واحدة والتعبير عن فكرة أو انطباع أو حالة نفسية باختصار شديد.

ب- أسلوب البناء الدائري: هو ابتداء القصيدة بموقف معين أو لحظة نفسية ثم العودة مرة أخرى إلى الموقف نفسه ليختم الشاعر به قصيدته.

ت- أسلوب البناء الدرامي: هو الذي يتشكل بالاعتماد على عناصر التعبير الدرامي من حوار خارجي وحوار داخلي وسرد قصصي في البناء الشعري وذلك لتمثيل الصراع والحركة وهما جوهر الدراما.

ث- أسلوب البناء المقطعي: هو استخدام وحدات (مقاطع) متنوعة ذات كيان خاص يرتبط فيه بعضهما بالبعض الآخر ارتباطاً وثيقاً في وحدة متكاملة،

---

(1) الجوهر، زاهر: شعر المعتقلات ص281.

(2) مجموعة: دراسات في الأدب الفلسطيني، ص92

(3) المصدر السابق، ص94، 112.

نفسية أو منطقية أو عضوية بحيث يشكل هذا الترابط أساساً في بناء الصور الكلية.

ج- أسلوب البناء اللولبي: هي تداخل مجموعة من الصور والأفكار التي يقدمها الشاعر بحيث ييسر المتلقي في مسارب متداخلة في القصيدة ويلجأ الشاعر إلى استخدام تيار الوعي تنقل الأفكار الباطنية والتنقل من فكرة إلى أخرى.

القسم الثاني: نماذج من شعر جابر البطة

القصيدة الأولى: مفتاح الدار وحقل أبي

ما إن نقرأ عنوان القصيدة حتى يرافقنا التأمل في هذا العنوان الذي يثير في مضمونه رموزاً ودلالات، حيث أن مفردة (مفتاح الدار) ترمز إلى حق عودة اللاجئين إلى أرض الوطن، ومفردة (حقل) فهي إشارة إلى الأرض المسلوبة والمغتصبة من الاحتلال.

المقطع الأول:

يا قادة...يا سادة

يا وطني الأغلى من روحي...

يا وطني المسلوب ويا شعبي المنكوب....

ستون سنة

والأمل...الغيم المنظور يعيش عليه

صنعناه بأغلى ما نملك

وله نحن القربان [1]

(1) البطة، جابر، رسائل لأناشيد البحر، ص31. ووردت في ديوانه ثنائية الموت والحياة، ص16.

يشير الشاعر بمفردة 'الأغلى من روحي' إلى عظم منزلة الوطن عنده، حيث أنه يستغني عن روحه مقابل الحفاظ على الوطن، وي

رسم الشاعر في هذا المقطع صورة فنية مفردة في غاية الدقة، حيث صور الوطن وما فيه من خيرات دفينة وأثار مقدسة وحق تاريخي بشيء ثمين قد سلب. وتلا التصوير برمز، حيث رمز للشعب الفلسطيني (بمفرده منكوب) ذلك لعظم الكارثة التي قلبت حياة الشعب الفلسطيني رأسا على عقب، وجسد لنا الشاعر في هذا المقطع أيضا مدة المعاناة القاسية التي تعرض لها أبناء الشعب الا وهي النكبة التي تختبئ خلف جدران مفردة (ستون سنة)

'والأمل ...الغيم المنظور نعيش عليه

ويرمز ب 'الأمل' إلى الحرية وزوال وطأة الاحتلال، وصور الأمل بالشيء الثمين الذي يسعى وراءه أبناء هذا الشعب الفلسطيني، لأن الأمل هو المبتغى الوحيد الذي يمد بالأمل، وصور الغيم بالمصدر الذي يمد بالأمل. ويؤكد الشاعر على سعي أبناء الشعب الفلسطيني وراء الحرية،بتشبيههم بالقربان والذي هو الذبيحة التي كانت تقدم قديما تقربا وطاعة وهنا تجسيد للرمز الديني. فيبين أنه لم يبق للشعب الفلسطيني أمام الاحتلال سوى تقديم القرابين وهم الشهداء. ومن خلال تحليل هذا المقطع نرى كيف تكونت الصور المركبة من الصور المفردة المفعمة بالأمل.

المقطع الثاني:

واليوم

اليوم نرى الأمل الغيم المنظور يكاد يضيع

يضيع سدىً في أفق الأصقاع.... .

يا قادة...يا سادة....

يا كل العالم فلتسمع

ستون سنة

والأم تخبئ مفتاح البيت المسلوب

وتقول غدا يا ولدي...

سنؤوب نؤوب[1]

للشاعر هنا نظرة تشاؤمية وهي تكراره مرة أخرى لضياع الأمل (الحصول على الحرية)، وصور الأمل بصورة مفردة، ألا وهي غيمة تكاد تتلاشى وتظهر من حين إلى آخر حيث تسيطر عليه حالة القنوط من الوصول للحرية. "يا قادة...يا سادة..."يوجه الشاعر توبيخاً للقادة الذين لا يحركون ساكناً مع معرفتهم بالحق التاريخي لأبناء الشعب الفلسطيني لأرضهم، ويبين تعلق الشعب الفلسطيني بحق العودة، حيث رمز للأم والمفتاح للاجئ الفلسطيني وحقه، فالأم تغرس ذلك المفهوم في نفوس أطفالها وعقولهم، وتؤكد الحق من خلال (سنؤوب سنؤوب......)

المقطع الثالث

واليوم

اليوم نرى اللون الأخضر يبهت...

---

(1) البطة، جابر، رسائل لأناشيد البحر، ص31. ووردت في ديوانه ثنائية الموت والحياة، ص16.

والأمل الغيم المنظور يكاد يضيع...

يضيع سدى في أفق الأصقاع [1]

يصور الأرض والخصب بالشيء الذي يتلاشى ويضيع ويذهب لونـه مـع المدة ، ويكرر الصور المفردة للأمل في هذا المقطع.

المقطع الرابع:

يا قادة...يا سادة......

يا كل العالم فلتسمع

ستون سنة

وأبي يتكلم

عن أرض وحقول في يافا

ويقول زرعت بها ليموناً

ويشيخ أبي

ويشيخ أبي والدمع بعينيه

ويموت بحسرته

والحقل الأخضر في يافا

(1) المصدر السابق (ديوان رسائل لأناشيد البحر) ص32.

أما في ديوان ثنائية الموت والحياة ص17.

لم يبرح أبداً شفتيه[1]

نلاحظ أن الشاعر يكرر ذكر نداءه إلى القادة والسادة ليفرغ ما لديه من آهات، ويكرر ذكره أيضاً للنكبة والمعاناة التي رغم حدوثها ما زال الأمل. ففي هذا المقطع سيمفونية الحنين للعودة إلى الأرض الأصلية يافا مع تعاقب الأجيال خلف الأجيال حاملين لواء الأمل، وحتى إن شاخ أبوه يبقى الأمل، ويظهر هذا من خلال الدمع الذي يرمز إلى الحزن والشوق والحنين آملاً بالعودة إلى الوطن الأم يافا، وتأكيداً على أن الصورة في ذهنه لا تبارح خياله. فحديث الأب المتواصل عن يافا وحقولها دلالة على تعلق الإنسان بأرضه مهما بعد وطال الزمن.

المقطع الخامس:

واليوم...اليوم نرى اللون الأخضر يبهت

والأمل...الغيم المنظور يكاد يضيع

يضيع سدى في أفق الأصقاع

لكن

يا قادة.... يا سادة

مفتاح الدار وحقل أبي

ما زالا ينتظران..

---

(1) المصدر السابق، (ديوان رسائل البحر)ص32.

أما في ديوان ثنائية الموت والحياة ص17.

يتنظران. . يتنظران...[1]

في هذا المقطع يعود الشاعر إلى تلاشي الأمل برسم صورة سوداوية، لفقدان أمله بالعودة لتراخي الحكام وتهاون بعضهم في حسم القضية. وينهي القصيدة بـ(يتنظران) للإصرار على العودة، وإن كان يعيش لحظات في حالة من التذبذب بين إصرار على حق العودة وبين ضياع لهذا الحق. وأرى في هذه القصيدة بأن الشاعر تسيطر عليه حالة نفسية غير مستقرة، نراه يشعر بشيء من التفاؤل الذي يصل إلى ذروته، ثم يتراجع لتسيطر عليه الكآبة والحزن تبعاً لأوضاع الأسر الحاسمة في هذا التذبذب في الحالة النفسية. وقد استند الشاعر في هذه القصيدة إلى الرمز الذي يعد خيطا من الخيوط المهمة في نسج بنية الصورة. وأرى أن القصيدة هذه تنهض بتضافر حشد من الصور المفردة بأسلوب مباشر، ليرسم صوراً مركبةً تصف المعاناة والشوق والأمل للاجئ للعودة إلى أرضه.

القصيدة الثانية:

إصرار:

ملاحظة: إن الشاعر قد وقع في خطأ عروضي إذ سمى القصيدة بأنها رباعية ولكنها لم تستوفِ شروط الرباعية.

القيد يحطم أضلعي وفؤاديه

والشوق للأحباب هد كيانه

(1) المصدر السابق، (ديوان رسائل البحر)ص33. وفي ديوانه ثنائية الموت والحياة، ص17. ص17.

لكـنني رغـم التلـوّع والأسـى

سأواصـل التحليـق صـوب أمانيـه

لم يثنني عـتم الـدجى عـن بغيتـه

أبـدا ولا عصـف الريـاح العاتيـة

فإذا قضيت على السفوح ففـائز

وإذا وصلت ففي الوصول رجائيـه [1]

ما أن نقـرأ عنـوان هـذه القصـيدة (إصـرار) حتـى ينتابنـا شـعور التحـدي والمواجهة والثبات والقوة رغـم الصـعاب. وعنـدما نبـدأ بقـراءة هـذه السـطور الشعرية، سوف نشعر بمدى هذه المواجهة والقوة والثبات رغم كل ما يتعرض له الشاعر. فبدأ لوحته بتصوير القيد بصـخرةٍ تحطـم أضـلعه وفـؤاده، مـع تضـافر مشاعر الشوق والحنين للأهل في عملية التحطيم. رغم هـذا القيـد فـإن الشـاعر يتعلق على بساط الأمل نحو السـمو والارتفـاع علـى المعانـاة الـتي سـتتحول إلى إصرار لقهر العدو، فصور نفسه في مفردة (التحليـق) صـورة مفـردة حيـث تشبّه بالطائر الذي يحلق صوب الإمساك بالحرية وكسر قوة ووطأة القيـد . بعـد ذلـك يشرك الشاعر مظاهر الطبيعة لرسـم صـورة نضـاله، فتحـدث أولاً عـن موقفـه (اللاخوف من عتمة الليل الحالكة) وكذلك شدة الرياح التي لها مـدلول معنـوي ألا وهو (الشر)، وصورّ نفسه ببطل يتقدم لا يهاب الليل والرياح القوية. ويختم هذه القصيدة بأنه إذا قضى نحبه، فإنه يكون قد فـاز بثـواب الشـهادة، ولكنـه إذا وصل للقمم فهو بذلك قد حقق كسر قيد المعاناة. ويتضح في هـذه القصـيدة أن الصور المفردة (القيد يحطم أضلعي، سأواصل التحليق) شاركت في تشكيل لوحة

---

(1) بطة، جابر: ثنائية الموت والحياة، ص83.

متكاملة عن إصرار الشاعر على خرق المعاناة التي يتعرض لها في الوصول إلى الحرية. فالشاعر يرفض الاستكانة والخضوع لهذا القيد بصموده وإصراره وتحديه.

القصيدة الثالثة:

"القصيدة الأولى في رثاء الشهيد وسام"

أنجبت نجماً يا ابنة الأمجاد
بسماء موطننا مناراً هادي

أرضعته لبن الأصالة والوفا
فنما أصيلا ما انحنى لعواد

ومضى على درب الكفاح يخوضه
فحبا دماه لدارة الأجداد

فكفاك فخراً يا أبيه أنه
نال الشهادة في سبيل بلادي

ما كل من طلب الشهادة نالها
فامضِ وحسبك أن ترد العادي[1]

يبدأ الشاعر قصيدته هذه في أبيات وجدانية ذات لوحة تعبيرية رثائية، لما تركته الشهادة في نفس الشاعر من فخر واعتزاز. فبرع في تصوير ابنه بصور مفردة تجسد صور مركبة، ومن هذه الصور:

---

(1) البطة، جابر: رسائل لأناشيد البحر، القصيدة الأولى في رثاء الشهيد وسام، ص76.

صورة ابنه كأنه نجم مضيء في سماء حجه (مسقط رأسه)، إضافة إلى صورة ابنه التي تجسدت وكأنه منارة مضيئة في وسط محيط مظلم يهتدي بنور هذه المنارة الناس الضالة.

ونلحظ الشاعر أنه عدّ اللبن الذي رضعه ابنه لبن أصالةً ووفاء، فصور طفلاً يرضع لبناً أصيلاً تشربته عظامه ونفسه، فشبّ صامداً مقاوماً لا يرضى ولا يرضخ بعدو مهما تعرض للأذى

ويشير أيضاً إلى شجاعة ابنه الشهيد الذي ما فتئ إلا بالنضال والمقاومة ثائراً على خطى من قبله من المجاهدين، مقدماً دمه الذي تربى وترعرع على الأصالة في سبيل الدفاع عن الوطن.

ويصور حجة بامرأة قوية مقاومة، حيث يهنئ حجه باستشهاده ولده على أرضها وهذا منحها العلو والشرف. وبعد هذه الصور المفردة نرى الشاعر متأثراً بالشعر القديم (ما كل ما يتمناه المرء يدركه) فيقول الشاعر أن هناك كثير من المقاومين ينتظرون الشهادة (دلالة على عظم الشهادة).

هذه القصيدة اشتملت على صورتين مفردتين أولها (أنجبت نجماً) وثانيهما (مناراً هادي) لتشكلان لنا صورة مركبة توحي بالضياء الذي ينبعث من الشهيد. وثمة صورة فنية أخرى في النص وهي(أرضعته لبن الأصالة والوفا) للدلالة على أصالة الشهيد وانتمائه إلى وطنه، الذي قدم روحه فداءً له.

هذا عريس فافرحي بزفافه
فهو العريس البكر في الأولاد

لا تبكه فوسام نجمة صبحنا
وبنوره الإصباح يبزغ بادي

يا أخت هذا المجد قومي زغردي

زفي أخـاك ومـا جـرى في النـادي. [1]

هنا في هذا المقطع رغم صعوبة الموقف وألمه في قلب الشاعر، فإنه يتحـدث عن لحظه وداع الشهيد ويصوره بعـريس يـزف في يـوم زفافـه (يـوم استشـهاده) ويطلب من أهله عدم البكاء لأن الشهيد سيكون كنجمة تنير صباحنا ولن يكون هذا الصباح نيّر إلا بهذه النجمة. وينهي هـذا المقطـع بخطـاب أخـوات الشـهيد لوداعه الأخير بزغاريد لزفافه ونيله شرف الشهادة التي سيكون بها شفيعاً لأهلـه عند ربه. وفي هذا المقطع نرى تشكيل الصور المفردة المتمثلة ب(عـريس) (نجمـة صبحنا) (بنوره الإصباح يبزغ).

لا تبكـه ...فوسـام أطهـر بـذرة

تنمــو وتكــبر في حقــول بــلادي

في هذا البيت صور ابنه الشهيد الذي روى دمه الطاهر أرض حجة ببـذرة طاهرة زرعت وأثمرت أفضل ما يكون. وبعد هذا التحليل في هذه القصيدة نرى كيفية تشكيل صور متكاملة كلية، ترسم لنا افتخـار الشـاعر بابنـه الشـهيد رغـم الأحزان التي يخفيها خلف عظمِ حصول ابنه على الشهادة. ويرى د. زاهر حـنني أن صورة الابن هنا لا تندرج في شعر رثاء الأبناء التقليدي المعروف وإنما أخذت عند جابر بطة بعدا خاصا يمكن عده بعدا جديدا، ينبغي أن ينظر إليه مـن خـلال خصوصيته، فالابن وسام ارتقى شهيدا في الوقـت الـذي كـان الشـاعر المناضـل الأب في زنازين الصهاينة، ولا توجد مرارة تضاهي مرارة فقد الأب لابنه فكيف

---

(1) البطة، جابر: رسائل لأناشيد البحر، القصيدة الأولى في رثاء الشهيد وسام ، ص78.

إذا كان الأب أسيرا، ولكنه تحدى القاتل والجلاد والآسر وودع روح ابنه بفخر واعتزاز وكأنه يزفه عريسا. [1]

القصيدة الرابعة:

مرارة القيد

حتام نبقى في السجون نعذّب

والعمر تسلبه القيود وتنهب

وشبابنا واحسرتاه فإنه

يمضي سريعاً للأفوال وينضب

فالقلب يجزع والمرارة عششت

فينا على وهم علينا تكذب

رحماك يا رباه فكّ أسرنا

أنا على جمر اللظى نتقلّب[2]

عندما نتأمل عنوان هذه القصيدة "مرارة القيد" فإن هذا التأمل يبعث فينا لحظات من التخيل للحالة النفسية الصعبة للأسرى في سجون الاحتلال، فالبيت الأول استنكار لمدى بقاء الشاعر في الأسر، واستخدم مفردة (القيد) لرسم لوحة فنية تبين ما تفعله هذه القيود بالأسرى، فشبه القيد بلّص شرس يسرق لحظات

---

(1) مقابلة مع د. زاهر حنني/ المشرف.

(2) مصدر سابق، ص23.

العمر الجميلة. ويلي ذلك شعور الحسرة تجاه الشباب الفلسطيني الذي لا يحيا كغيره من شباب العالم. وهنا يتحدث عن نفسه من خلال الرمز للشباب.

ثم يرسم لنا صورة القلب بإنسان أصيب بالخوف والهلع، ويناجي الشاعر الله ﷻ ويطلب الرحمة والعفو، لأن الله الأعلى والأعلم بحرارة وعذاب القيد. ويختم هذه القصيدة بصورة تبين لنا ما يعانيه الأسير من ظروف قاسية، حيث صوره بقطعه لحم تقلب وتشوى على نار حامية ليدل على حرقة المشاعر والمها. وبهذا تكون التحمت هذه الصور الجزئية المفردة لتشكل صورة كلية تبين لنا ملامح شعور الأسير في السجن ووصف معاناته.

هذه أبرز تجليات الصورة الفنية في شعر جابر بطة، والحقيقة أن الصورة في هذا الشعر وإن بدت مألوفة في بعض جوانبها إلا أنها اتخذت لها خصوصية في جوانب أخرى، ويمكن دراستها في دراسة مستقلة كبيرة في دواوينه جميعها، حيث أخذت هنا نماذج منها ليس إلا.

الفصل الثالث

دراسة في الموسيقى والإيقاع

دلال النيص

الفصل الثالث

دراسة في الموسيقى والإيقاع

القسم الأول: مقدمة في الموسيقى والإيقاع

الشعر هو أحد الفنون الأدبية الجميلة، التي تستهوي كثيرين منا وخصوصاً من له آذان مرهفة وإحساس عال؛ وذلك لأن الشعر يستثير العاطفة والوجدان، لما فيه من عناصر مهمة تتكامل مع بعضها البعض، لتنتج لنا أبياتا شعرية تتسرب إلى داخلنا لتكون بمثابة الشرايين في عروقنا، ومن أهم هذه العناصر هي الموسيقى والإيقاع، وهما عنصران من أهم العناصر التي يتكون منها الشعر، وهما اللذان يميزان الشعر من الكلام المعتاد وغيره من الفنون الأدبية.

الموسيقى لغة: "لفظ يوناني يطلق على فنون العزف على آلات الطرب. وعلم الموسيقى علم يبحث فيه عن أصول النغم من حيث ما تأتلف أو تتنافر، وأحوال الأزمنة المتخللة بينها ليعلم كيف يؤلف اللحن".[1]

لا بد للشعر من موسيقى لأنها من أبرز علامات الشعر، فالشعر بدون موسيقى لا يعد شعراً، فالموسيقى مع الإيقاع يميزان الشعر من النثر، فهناك صلة قوية بين الموسيقى والإيقاع من جهة والشعر من جهة أخرى.

---

(1) الزيات وزملاؤه: المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، مادة (موسيقا).

الموسيقى والإيقاع ظاهرتان عالميتان فلا نعرف مجتمعا، مهما كان نمطه ومستوى تطوره المادي والعرفي لا يعرف الموسيقى والإيقاع ولا ينتجهما، وإن اختلفت أنماطهما وأدواتهما من مجتمع إلى آخر[1].

إن النثر لا يخلو من الإيقاع الذي يتميز به الشعر، لكن إيقاع الشعر يختلف تماماً عن إيقاع النثر، فالكلام الشعري ينتظم وفق أنساق إيقاعية منتظمة تعرف الأوزان، وهذا ما يميزه عن النثر إلى جانب الأساليب اللغوية الفنية.

الإيقاع هو: ظاهرة صوتية في الكلام المنطوق بعامة، ولكنه في الكلام المنظوم يكتسب معنى آخر، إذ يجري هنا على أوزان منتظمة متكررة وقوالب إيقاعية محكمة المقاييس، تشكل في مجموعها ما يسمى بعروض الشعر، أي القوالب التي يجري عليها الكلام المنظوم[2].

إنّ الإيقاع عنصر أساسي في جميع الفنون الأدبية بعامة، وفي الشعر بخاصة. لكن الفارق الحاسم بين الإيقاع في الفنون الأدبية عامة وفي الشعر خاصة هو أنه في الشعر يعتمد على أسس ومعايير علم العروض.

تكمن وظيفة الإيقاع كعنصر فاعل في تشييد وبلورة عالم المعنى، إنه يخدم الصورة ويضفي عليها طابعاً شعرياً متميزاً، لذلك يجب على القارئ أن يتزود

---

(1) بكار. د. يوسف/ سيف. د. وليد: العروض والإيقاع، طبعة عمان، (مقرر جامعة القدس المفتوحة)، 2008، ص7.

(2) بكار/ سيف: العروض والإيقاع، ص11.

بأدوات العروض العربي لاستقراء أبعاده، ووصف عناصره من خلال ذلك رصد مظاهر التجديد والإيقاعية[1].

وهناك اختلاف بين الأدباء في تقسيم عناصر الإيقاع، فيمكن تقسيم المادة الصوتية المنضوية تحت مبحث الإيقاع كما قسمها محمد العمري إلى ثلاثة أقسام وهي: الوزن العروضي، والأداء، والموازنات[2].

أما إلياس خوري فيحدد الإيقاع في عنصريين هما: الوزن والقافية من جهة والصورة من جهة أخرى[3].

أما سيِّد البحراوي فيعد عناصر الإيقاع هي الخصائص المتوافرة في كل صوت لغوي على حدة، وفي سياق معين. ولكل صوت لغوي بحسب العوامل المتحكمة في نطقه خصائص ثلاثة (المدى الزمني- النبر- التنغيم)، تضاف إليها خصائص صوتية أخرى، تتمثل في قوة التصويت أو الإسماع، فانتظام كل عنصر من العناصر القائمة موضوعياً في الصوت اللغوي في نسق يشكل عنصراً من الإيقاع الذي هو بطبيعته نظام إشاري دال[4].

---

(1) أحمد. محمد وزملاؤه: البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1998، ص18.

(2) العمري. محمد: تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر)، الدار العالمية للكتاب، ط/ 1، 1990، ص11.

(3) خوري. إلياس: دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، ط/ 2، 1981، ص 31.

(4) البحراوي. سيد: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط/ 1، 1988، ص18.

إنَّ مصطلح الإيقاع هو مصطلح قديم وليس بجديد، فقد عرفه القدماء، وأول من استعمل هذا المصطلح من العرب هو ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر عندما قال: "والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فَصفا مسموعة ومعقولة من الكدر تم قبوله، واشتماله عليه وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[1].

الذي نستشفه لأول وهلة من هذا النص هو الجمع بين الوزن والإيقاع. وأن الإيقاع مقترن بالشعر الموزون وبهما يحصل الطرب للفهم أي الإنشاء وإدراك حسن التركيب وصحة المعنى، وحسن الألفاظ أو فقدانها، فعند ذلك البنية الإيقاعية تهتز وتتأثر الصورة ويقل الفهم بقدر نقصان بنية من الأبنية المذكورة. وكأن القصيدة جسم معماري يتأثر بأي تشوه يلحقه"[2].

الإيقاع في القصيدة الحديثة ينبثق من إيقاع نفس الشاعر، وذلك في توترها وقلقها وفرحها وحزنها ونشوتها، أي أن الإيقاع يخضع لتصورات الشاعر وانفعالاته وأحاسيسه وتجاربه، "ولا ينكر أحد أن الإيقاع والموسيقى ينبثقان من المشاعر ويثيرانها في الوقت نفسه. النشوة والفرح، أو الحزن والأسى، أو الحماية والإقدام، أو التأمل الروحي العميق. ولذا لم تقتصر وظائف الموسيقى والإيقاع في ثقافات الشعوب على الترفيه والترويح أو مناسبات الفرح، وإنما اتسعت

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، منشأة المعارف الاسكندرية، ط/ 3، ص53.

(2) تبرماسين. عبد الرحمن: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط/ 1، 2003، ص82.

لتشمل وظائف دينية تتصل بالشعائر والتأمل الروحي، وتستعمل كذلك لإشارة الحمية والحماس[1].

فكما يقول إلياس خوري الشعر هو إيقاع أساساً. والصراحة الإيقاعية للقصيدة الحديثة هي أساس بناءها[2] فالإيقاع هو الأساس الذي يتخذه الشاعر ليتجاوز بكلماته حدود النثر ليدخل بها منطقة الشعر.

هناك الكثير من الكتّاب والدارسين الذين فرقوا بين مصطلح الإيقاع ومصطلح الوزن ومنهم من خلط بينهما وعدهما شيئاً واحداً، لكن سنتعرض لذلك عند حديثنا عن موضوع الوزن. لكنه من الضروري أن نفرق بين الموسيقى والإيقاع، فالموسيقى نغمٌ ولحنٌ، فإذا كان هذا اللحن منتظم فإنه يتوافر فيه الإيقاع، أما إذا كان عشوائياً فلا يتوافر فيه الإيقاع ويبقى في دائرة النثر، أما في الحالة الأولى فإنه يدخل دائرة الكلام الموزون.

فالإيقاع هو تكرار مجموعة من العناصر وهي: القافية، والوزن (التفعيلة)، والألفاظ والحروف والجمل في أنساق إيقاعية منتظمة، فالفترة الزمنية المنتظمة هي الفارق الحاسم بين الموسيقى والإيقاع.

الموسيقى التي يتوافر فيها عنصر الإيقاع المنتظم تحرك مشاعر القارئ، وتثير أحاسيسه، وتجعل القارئ يشعر بما يسمع من أبيات شعرية وكأنه مرَّ بتجربة الشاعر.

---

(1) بكار/ سيف: العروض والإيقاع، ص7.

(2) خوري: دراسات في نقد الشعر، ص 181.

فالإيقاع يساعدنا نحن القرّاء على إدراك الخلل النفسي والتوتر العاطفي الذي يعيشه الشاعر ويكمن في خوالج نفسه.

لقد قُسِّم الإيقاع إلى قسمين وهما:

1- إيقاع خارجي: هذا النوع مرتبط بالشكل الخارجي للنص الشعري، وهو ناتج عن تكرار التفعيلات في البيت الشعري وهو إيقاع مبني على الأوزان الصرفية التركيبية.

2- إيقاع الداخلي: يعتمد الإيقاع الداخلي على موسيقى الأصوات والألفاظ ووقعها وأثرها في نفس المتلقي، وهو ناتج عن حسن استغلال الشاعر للخصائص الصوتية للغة العربية في مستواها الصوتي كالمد والوقف والتنغيم والنبر، وفي أساليبها المتنوعة كالأمر والنهي والنداء والاستفهام، والبديع من تصريع وقافية داخلية، فلا معنى لإيقاع خارجي فارغ من الإيقاع الداخلي.

ويرى الدكتور زاهر حنني[1] أنَّ الموسيقى الخارجية تحقق الإيقاع الخارجي، وكذلك الموسيقى الداخلية تحقق الإيقاع الداخلي. فإذا توافرت في القصيدة موسيقى خارجية منتظمة، أي أن تتكرر في القصيدة التفعيلات والقوافي بشكل منتظم، فإن ذلك يحقق الإيقاع الخارجي في القصيدة، وكذلك للموسيقى الداخلية، فإذا حَسُنَ اختيار الشاعر لألفاظ قصيدته، وتفاعلت تلك الألفاظ بعضها مع بعض، وتميزت قصيدته بانسجام حروفها وتوازن كلماتها وذلك من

(1) مقابلة شخصية مع د. زاهر حنني.

خلال إيقاع الجمل وتجاورها وتكرارها بشكل منتظم، فإن هذا يحقق الإيقاع الداخلي في القصيدة.

ويجدر بنا الإشارة إلى أنه لا يجب أن نفصل في الشعر بين مهمة الإيقاع الموسيقي الخارجي ومهمة الإيقاع الموسيقي الداخلي، فهما ملتحمان بعضهما مع بعض، وتتضافران وتتكاملان من أجل خلق جو إيقاعي موسيقي يتماشى مع موضوع القصيدة ويعبر عن روحها.

1- الموسيقى الخارجية:

تعنى الموسيقى الخارجية بالشكل الخارجي للقصيدة الذي يتكون من عنصرين يجتمعان بعضهما مع بعض ليشكلان الموسيقى الخارجية، وهما الوزن وذلك بتحديد البحر، والقافية، وسنبحث في كل منهما بإذن الله.

أ- الوزن.

تعد موسيقى الشعر مظهراً أساسياً من مظاهر الشعر العربي، ويعد الوزن الشعري واحداً من أهم الخصائص الأساسية التي تميز الشعر من غيره، وقد عني النقاد العرب القدامى والمعاصرين بالأوزان، وذلك لأهميتها القصوى في الشعر. "فإذا نحن سمينا كل كلام شعراً بمعزل عن فكرة الوزن، فسنكون كمن يسمي الحياة كلها نهاراً سواء أكانت فيها ضياء أم لا"[1].

فالقارئ أو المستمع للشعر العربي قديماً كان يميل إلى الوزن الموسيقي في

---

(1) الملائكة. نازك: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ص189.

شعر الشعراء العرب، وتستريح أذنه إليه، ويجد في ألفاظه وجمله تفاعلاً وانسجاماً دون أن يعرف سر هذا الوزن والموسيقى التي تنبعث منه.

لكن الشاعر العربي قديماً كان يعد نفسه إعداداً جيداً بشكل مسبق فلا يمكن أن يكون هناك شاعر ينظم الشعر دون إعدادٍ سابق، فيقول د. إبراهيم أنيس: لم يكن الشاعر العربي ينظم الشعر دون شعور بخصائصه وموسيقاه، بل كان يعمد إليه عمداً، ويقصد إليه قصداً. ولسنا نعرف شاعراً في أمة من الأمم كان ينظم الشعر دون إعداد مسبق. لأن عملية نظم الشعر تتطلب شحن الذهن وإعمال الفكر، ولا سيما إذا كان الشاعر يهدف إلى الإجازة والتفوق في ميادين المنافسة الشعرية التي كانت تسمى بالأسواق[1].

حيث لم يفكر شاعرٌ في يوم من الأيام أن يتحلل من الوزن وينسلخ عنه بل كان الوزن دائماً لازماً لكي يجعل من الكلام العادي المنطوق شعراً. فقد عرّف الكتاب القدماء الشعر بأنه كل قول موزون مقفى، فالوزن هو صفة الشعر الأساسية وبدونه لا يوجد شعر.

ويتضح أن الوزن ليس شيء ناقص زائد يمكن الاستغناء عنه، وهو ليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقاً بل إنه ضرورة تفرضها التجربة الشعورية[2].

ويكمن دور الوزن باعتباره تتابعا إيقاعياً موسيقياً خارجيا في: إثارة

---

(1) أنيس. إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، ط/ 5، 1978، ص187.

(2) أعراب. د. أحمد الطريسي: الرؤيا والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، البيضا د، ط1 1987، ص73.

الحساسية والحيوية بالنشوة التي يولدها وإشباع رغبة الاستطلاع، ذلك أنه، إذ يخلق هذه الحالة، يتحكم بالانفعال فيتحول إلى نوع من الوزن- الحركة[1].

يقول أدونيس "الإيقاع فطرة وحركة غير محدودة. حياة لا تتناهى، الإيقاع نبع والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع، فالإيقاع شعرياً، هو كل تناوب منتظم، أو هو بعبارة أخرى تناوب في نسق"[2]. فبهذا إن أدونيس قد فرّق لنا بين الإيقاع والوزن، بعدّه الإيقاع أعم وأشمل من الوزن حيث وصف الإيقاع بالنبع والوزن مجرى من مجاري ذلك النبع.

وقد فرّق الأستاذ عز الدين المناصرة بين الإيقاع والوزن، فقال: "الإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن؛ لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه. تقول (عين) وتقول مكانها (بئر) وأنت في أمن حتى في عثرة الوزن، أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها. فهو أيضاً يصدر عن الموضوع في حين يفرض الوزن على الموضوع وهذا من الداخل وهذا من الخارج"[3]. إن الأستاذ عزالدين قد قصر الإيقاع على شكل واحد فقط

---

(1) أدونيس: الثابت والمتحول، ج/ 3 (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط/ 2، 1979م، ص98.

(2) أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط/ 3، 1983، ص164.

(3) اسماعيل. عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص273

ia700505.us.archive.org/zq/items/43984332/234.pdf.

وهو الإيقاع الداخلي المرتبط بالأصوات، نافياً ما للأوزان والتفاعيل من دور مهم في زيادة رنين الإيقاع.

أما الدكتور شكري محمد عياد فيرى أن الوزن ليس هو إلا قسماً من الإيقاع، فيقول أن: "الوزن أو الإيقاع يعرف إجمالاً بأنه حركة منتظمة. والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام، وتميز بعض الأجزاء من بعض، في كل مجموعة شرط آخر. إذ إن سلسلة الحركات أو الأصوات إذا انعدمت منها هذه القمم المتميزة استحالت إلى مجرد تردد أو ذبذبة. وأساس هذا التميز في الموسيقى هو النبر"[1].

فقد ذكرنا سابقاً بأن الإيقاع يقسم إلى قسمين داخلي وخارجي، فالوزن هو جزء من الإيقاع الخارجي، فهو بذلك يعد عنصراً من عناصر الإيقاع، فالوزن والقافية والألفاظ المنسجمة بعضها مع بعض، كلها وسائل تتكامل بعضها مع بعض لتحقيق الإيقاع.

فلا شعر دون وزن، فالوزن يكسب الشعر جمالاً وسحراً لا يقاوم، فيتسرب إلى أعماقنا دون أن نشعر، فهو يجعله أكثر تأثيراً وأكثر عاطفية،وتزداد قوته على إثارة الانفعال، وقد عللت نازك الملائكة سبب أفضلية الوزن، "السبب المنطقي في فضيلة الوزن، هو أنه بطبيعته يزيد الصور حدة، ويعمق المشاعر، ويلهب الأخيلة، لا بل إنه يعطى الشاعر نفسه، خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة الملهمة"[2].

---

(1) عياد. د. شكري محمد: موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، أصدقاء الكتاب، ط/ 3، 1998، ص53.

(2) الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص194.

وهناك أقوال رائعة وكثيرة قيلت بشأن الأوزان ومن بينها، يقول نعيمة: إن أول ما أبحث عنه في كل ما يقع تحت نظري باسم الشعر هو نسمة الحياة. والذي أعنيه بنسمة الحياة ليس إلا انعكاس بعض ما في داخلي من عوامل الوجود في الكلام المنظوم الذي أطالعه، فإن عثرت فيه على مثل تلك النسمة، أيقنت أنه شعر وإلا عرفته جماداً. وإذا ذاك ليس يخدعني بأوزانه المحكمة، ومفرداته المنمقة، وقوافيه المترجرجة[1]. وتقول أيضاً نازك الملائكة: إن الوزن هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة. وهو لا يعطي الشعر الإيقاع وحسب وإنما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة[2].

وتقول عنه في موضع آخر: "هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعراً، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، بل أكثر من ذلك فإن الصور والعواطف لا تصبح شعرية، بالمعنى الحق، إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى، ونبض في عروقها الوزن[3].

فالوزن الشعري: هو تكرار مجموعة من التفعيلات بشكل منتظم وثابت، ومجموع هذه التفعيلات يسمى بحراً، "يعتمد وزن الشعر على ترتيب حركات الكلمة الشعرية وسكناتها في البيت الشعري، وفي القطعة المنظومة أو القصيدة، ترتيباً صوتياً خاصاً يحقق الموسيقى الخارجية، ويؤلف منها أصواتاً جزئية، تسمى

---

(1) نعيمة، ميخائيل: الغربال، دار المعارف بمصر، القاهرة، بيروت، ط/ 1، 1951، ص106.

(2) الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص194.

(3) المصدر السابق، ص193.

(التفاعيل) ثم من التفاعيل (بحوراً) وهذه الثلاثة (أي الجزء والتفعيلة والبحر) هي مقاييس الوزن[1].

ب- البحور الشعرية

لقد استنبط الخليل بن أحمد الفراهيدي موازين خاصة للشعر العربي، تتكون من عدد ثابت من التفعيلات، وسميت بالبحور، ولكل بحر من بحور الشعر العربي ميزان خاص به يتكون من تكرار تفعيلة واحدة أو أكثر، اتخذ الخليل ومن نحا نحوه من أهل العروض نهجاً خاصاً في تحليل كلمات البيت من الشعر إلى مقاطع. وقد أوجدوا لنا ثمانية مقاييس سموها بالتفاعيل هي: فَعُولُنْ، مَفَاعِيلُن، مفاعلتُنْ، فاعلنْ، فاعلاتُنْ، مُتفاعلنْ، مستفعلن، مفعولاتُ.

وهذه التفاعيل الثمانية تقابل بحروفها في الوزن حروف الكلمات الموزونة في البيت من الشعر، فما كان متحركا قوبل يتحرك وما كان ساكنا قوبل ساكن[2].

فالتفعيلة هي: "مقياس عروضي، وهي تتكون من عدد من المقاطع العروضية القصيرة والطويلة التي تتوالى وفق نسق معين، وثمة أنماط مختلفة من التفاعيل في عروض الشعر العربي، وتتكرر التفاعيل في البيت عدداً ثابتاً من المرات. وتتمايز الأوزان العروضية بأنواع تفاعيلها ونمط تكرارها[3].

---

(1) عوّاد. محمد حسن: الطريق إلى موسيقا الشعر الخارجية، منجزات نادي جدة الأدبي، ص22.

(2) أنيس. إبراهيم: موسيقى الشعر، ص56.

(3) بكار/ سيف: العروض والإيقاع، ص128.

ومن التفعيلات الثمانية التي ذكرناها سابقاً تتألف وتتشكل أوزان الشعر (البحور)، فهذه البحور يتميز كل منها بنوع التفعيلات الموجودة فيه، والنظام الذي يتكرر وفقه.

لو نظرنا إلى تفعيلات بحور الشعر لوجدناها متنوعة تنوعاً ينتج عنه ذاك الاختلاف الموسيقي من بحر إلى بحر، بل ربما تختلف نغمة البحر الواحد إذا اختلفت زحافات ذلك البحر وعلله[1].

ويجب أن نشير بأن الخليل بن أحمد الفراهيدي لم يخترع هذه الأوزان، وإنما استنبطها فهي موجودة من القدم، فقد استنبط الخليل خمسة عشر بحراً، ثم تدارك تلميذه الأخفش بحراً آخر، فسمي لذلك بالمتدارك، فأصبحت بحور الشعر العربي ستة عشر بحراً.

وهذه هي بحور الشعر العربي الستة عشر مع مفاتيحها والنسق العام لتفاعيلها:

1- الطويل:	طويلٌ له دون البحور فضائلُ إنْ	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلُن
2- البسيط:	البسيط لديه يبسط الأمل رَمَلُ	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن
3- الرمل:	الأبحر ترويه الثقات	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
4- المتقارب:	عن المتقارب قال الخليلُ	فعولن فعولن فعولن فعولُن
5- الكامل:	كَمُلَ الجمال من البحور الكامل	مُتَفاعلن مُتَفاعلن متفاعلُن
6- الخفيف:	يا خفيفاً خفَّتْ به الحركاتُ	فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

---

(1) الشهرزوري. يادكار لطيف، المفاتيح الشعرية، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2012، ص193.

7- السريع:	بحـــرٌ ســـريعٌ مالـــه ســـاحل	مســـتفعلن مســـتفعلن فـــاعلن.
8- الوافر:	بحـــور الشـــعر وافرهـــا جميـــل	مفـــاعلَتُن مفـــاعلتن فعـــولن.
9- الهزج:	علـــى الأهـــزاج تســـهيل	مفـــــاعيلن مفـــــاعيلُن.
10- المتدارك (المحدث):	حركـــات المحـــدث تنتقـــل	فعلـــن فعلـــن فعلـــن فعلـــن.
11- الرجز:	في أبحـــر الأرجـــاز بحـــرٌ يســـهل	مســـتفعلن مســـتفعلن مســـتفعلُن.
12- المديد:	لمديـــد الشـــعر عنـــدي صـــفات	فـــاعلاتن فـــاعلن فـــاعلاتن.
13- المنسرح:	منســـرحٌ فيـــه يضـــرب المثـــل	مســـتفعلن مفعـــولات مســـتفعلن.
14- المضارع:	تعـــــد المضـــــارعات	مفـــــاعيلن فـــــاعلاتن.
15- المقتضب:	اقتضـــب كمـــا ســـألوا	مفعـــــولاتُ مســـــتفعلن.
16- المجتث:	إن جثـــــت الحركـــــا	مســـــتفعلن فـــــاعلاتن

فلا بد لأي قصيدة عربية أن تجري على وزن من هذه الأوزان، حيث استخدمت هذه الأوزان بنسب مختلفة، فاختلفت نسبة شيوعها، منها ما اشتهر واستُخْدِم بكثرة، ومنها ما أُهمِل، ولا نجد له شواهد شعرية إلا القليل النادر؛ وذلك لأن الإيقاع والموسيقى الخاصة ببعض البحور هي التي جعلتها تشيع أكثر من غيرها وتستوعب مختلف الأغراض وبنسب مختلفة ومتفاوتة، فثمة أوزان أربعة قيل فيها أكثر من أربعة أخماس ما أحصى الشعر، وهي: الطويل والكامل والوافر والبسيط، وثمة أوزان أربعة لم يقل فيها القدماء على الإطلاق وهي: المضارع والمقتضب والمجتث والمتدارك[1].

---

(1) عيّاد: موسيقى الشعر العربي، ص11.

إنّ الدكتور إبراهيم أنيس قد ذكر في كتابه موسيقى الشعر، نسب شيوع تلك الأوزان في الشعر العربي قديماً وحديثاً، فقد قال عن شيوع الأوزان قديماً: إن البحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي، وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم، ولا سيما في الأغراض الجدية الجليلة الشأن. وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة[1].

البحر الطويل احتل المرتبة الأولى في نسبة الشيوع، بينما كل من الكامل والبسيط يحل المرتبة الثانية في نسبة الشيوع وربما جاء بعدها كل من الوافر والخفيف، وتلك هي البحور الخمسة التي ظلت في كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء، ويكثرون النظم منها، وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية[2].

أما المتقارب والرمل والسريع فتلك بحور تذبذبت بين القلة والكثرة، يألفها شاعر ويكاد يهملها شاعر آخر، وقد حافظت في شعر ما يسمى بعصور الاحتجاج على نسب متقاربة لا تسمح بأن يفضل أحدها الآخر، ويمكننا مع قليل من التسامح أن نعدها من الأوزان العربية المألوفة التي كانت الآذان تستريح إليها[3].

أما بالنسبة لشيوع الوزن في العصر الحديث فقد قال: بدأ شعرائنا

---

(1) أنيس. إبراهيم: موسيقى الشعر، ص191.

(2) المصدر السابق، ص191-192.

(3) المصدر السابق، ص192.

بالاهتمام بالبحر الكامل، وكثرة النظم منه حتى بـدأ ينـافس الطويـل في منزلتـه القديمة، كما نرى أن البحر الخفيف قد بدأت تعلو أسهمه في سـوق الشـعر، أمـا الرمل فهو ذلك البحر الذي ظل في أشـعار القـدماء خامـل الـذكر، حتـى جـاء العصر الحديث ونهض به نهضة كبيرة أوشكت أن تنزله المنزلة الثانيـة في أوزان الشعر[1].

ولاحظ د. إبراهيم أنيس تراجع في نسبة البحر الطويـل الـذي كـان يحتـل المرتبة الأولى قديماً، 'نلحظ انهياراً واضحاً في نسبة البحر الطويل بما يجعلنـا نقـول إن زمانه قد مضى، فلم تعد لـه المنزلـة الأولى الـتي ألفناهـا في أشـعار القـدماء، وأغلب الظن أن تلك المكانة الأولى لن تعود للبحر الطويل[2]. 'ولقد زادت نسبة بحر الرمل بشكل واضح يجعلنا نرجع أن المستقبل لهـذا الـوزن الـذي أصـبحت آذاننا تألفه وتستريح إليه، ووجده الموسيقيون والملحنون أطـوع في الغنـاء وأقبـل للتلحين[3].

وفي نهاية حديثه عن شيوع الأوزان حديثاً يستنتج أن: 'البحـر الكامـل في عصرنا الحديث قد أصبح معبود الشعراء، وهو أيضـاً البحـر الـذي يسـتمتع بـه جمهور السامعين مـن محـبي الشـعر فيطرقـه الآن كـل النـاظمين، الشـعراء مـنهم والمتشاعرون فإذا وصف القدماء الرجـز بأنـه مطيـة الشـعراء يمكنتـا الآن ونحـن مطمئنون أن نصف الكامل بأنه مطية شعرائنا المحدثين. كـذلك نلحـظ في الشـعر الحديث نهضة كبيرة في النظم من الرمل ومجزوءات البحور، أما الطويـل فيظهـر

---

(1) أنيس. إبراهيم: موسيقى الشعر، ص200.

(2) المصدر السابق، ص 201.

(3) المصدر السابق، ص202.

أنه لم يعد يناسب العصر الحديث كوزن من أوزان الشعر ولهذا هبطت نسبة شيوعه هبوطاً ملحوظاً في الشعر الحديث[1].

ج- القافية

إن القافية ثاني عناصر الموسيقى والإيقاع فهي علامة بارزة وواضحة توضح نهاية البيت الشعري، ونهاية موسيقى البيت الشعري التي لا تكتمل دونها، وتشتمل أيضا على العديد من المعاني والدلالات. للقافية تعريفات مختلفة أشهرها اثنان: الأول أنها حرف الروي أي الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة وهذا التعريف ما قاله ثعلب، ولم يأخذ به علماء العروض بعده، ولكنه لا يزال هو المفهوم الشائع للقافية، ومعظم الدواوين القديمة مرتبة أبوابا على حسب حروف الروي وهي تسمى ذلك القافية. أما التعريف الثابت في كتب العروض فهو أنها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله وهو تعريف الخليل[2].

فالقافية من أهم العناصر التي يعتمد عليها الشعر، ومهما علت الدعوات إلى نبذها والخروج عنها، إلا أنها بقيت ملكة تتحكم في الشعر فلم يخرج عنها شاعر معروف[3].

فخلو الشعر من القافية لا يؤدي إلى الانسجام الموسيقي ولا حتى إلى التماسك الصوتي بين المفردات، ومن ناحية موسيقية فالقافية ليست إلا عدة

---

(1) أنيس. إبراهيم: موسيقى الشعر ، ص208.

(2) عيّاد: موسيقى الشعر العربي، ص91.

(3) الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص162.

أصوات تتكرر في أواخر الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن، وعلى قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل[1].

وسميت القافية بهذا الاسم لأنها تقفو أثر كل بيت أي تأتي في آخره، وقيل: هي قافية بمعنى مقفوة، فكان الشاعر يتبعها مثل: عيشة راضية بمعنى مرضية[2].

إن القافية تكسب الشعر خاصية جمالية، فالشعر قديماً ارتبط بالإنشاد، وجاءت القافية لتمنح الشاعر نفساً لمواصلة الإنشاد بعدها، فهي بذلك عنصر صوتي (يتكون من تكرار بعض الأصوات) وعنصر إيقاعي مهم وعنصر جمالي بالإضافة إلى أنها عنصر دلالي، فالقافية لها علاقة بالمعنى الذي يريد الشاعر إيصاله إلى المتلقي.

فالقافية وإن كانت الشق الثاني للإيقاع الموسيقي إلا أنه يجب أن تتوفر فيها عدة شروط ليتحقق الجمال فيها وهي:

أولاً: أن تكون نابعة من معنى البيت.

ثانياً: أن تتناغم أحرفها بما يتوافق مع عاطفة الشاعر.

ثالثاً: أن تكون غير متكلفة أي تكون غير مجلوبة للقافية.

---

(1) أنيس. إبراهيم: موسيقى الشعر، ص246.

(2) بكار/ سيف: العروض والإيقاع، ص475.

رابعاً: أن تكون موسيقاها ملائمة للجو النفسي.

والشاعر المبدع لا يخضع لضرورات الوزن والقافية بل يستغلهما لإفادة المعنى وتعميق الشعور بما يستطيع أن يبين طوابع النفس الإنسانية[1].

المصطلحات الخاصة بحروف القافية.

للقافية ستة حروف تأتي في نهاية البيت، "للقافية حروف مخصوصة بها والجميع يتفق على ضرورة تكرار عدد من الحروف والحركات في نهاية البيت"[2].

أولاً: الروي: "وهو الحرف الذي بنيت عليه القصيدة وتنسب إليه مثل سينية شوقي وعينية البارودي ونونية ابن زيدون"[3].

ثانياً: الوصل: "وهو الحرف الذي يأتي بعد الروي، كحرف المد الذي أشبعت به حركة الروي، أو هاء جاءت بعد حرف الروي وحروف المد هي (الألف- الياء- الواو)"[4].

ثالثاً: الخروج: "وهو حرف المد الناشئ من إشباع حركة الوصل"[5]. "فالخروج هو حركة هاء الوصل، سمي خروجاً لبروزه وتجاوزه الوصل التابع للروي"[6].

---

(1) أبو السعود. أبو السعود سلامة: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ص102.

(2) تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العري، ص37.

(3) أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، ص98.

(4) المصدر السابق، ص99.

(5) المصدر السابق، ص99.

(6) بكار/ سيف: العروض والإيقاع، ص476.

رابعاً: الردف: "هو حرف مد لين ساكن يأتي قبل الروي مباشرة ساكنا ومطلقا"[1].

خامساً: التأسيس: "هو ألف ساكنة بينها وبين الروي حرف متحرك لا يلتزم هو، بل تلتزم حركته"[2].

سادساً: الدخيل: "هو حرف واقع بين التأسيس وحرف الروي"[3].

تطرّق النقاد القدامى إلى مجموعة من الحالات التي طرأت على القافية وعدّوها عيوباً للقافية، وأهمها:

1- القافية المستدعاة: "معناها العام أن معنى البيت ينتهي قبل أن يمتلئ قالبه الوزني وقبل أن يصل الشاعر به إلى القافية، فيضطر إلى أن يزج فيه إما لفظة زائدة أو أكثر، وإما لفظة لا تناسب المعنى أو تليق به، ليملأ القالب ويصل إلى القافية"[4].

2- الإيطاء: "هو إعادة اللفظة التي فيها روي القصيدة بالمعنى نفسه"[5].

3- التضمين: "هو افتقار بيت إلى آخر، أو أن تتعلق القافية أو لفظةمما قبلها بما بعدها، فيتم وزن البيت قبل أن يتم معناه"[6].

---

(1) بكار/ سيف: العروض والإيقاع ، ص479.

(2) المصدر السابق، ص480.

(3) تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 41.

(4) بكار/ سيف: العروض والإيقاع، ص484.

(5) المصدر السابق، ص4871.

(6) المصدر السابق، ص489-490.

4- الإقواء: "هو اختلاف حركة الروي بالضم والكسر في الغالب"[1].

5- السناد: "هو اختلاف ما يراعى من الحروف والحركات قبل حرف الروي"[2].

2- الموسيقى الداخلية:

هي موسيقى خفية لا تدرك للوهلة الأولى، فلا بـد للقـارئ أن يتعمـق في قراءته للقصيدة حتى يكتشفها وينسـجم معهـا، فالموسـيقى الداخليـة تعـبر عـن الانسجام الصوتي في القصيدة الذي ينتج من التوافـق والتناسـق بـين الكلمـات بعضها مع بعض، وبين الكلمات ومعانيها ودلالاتها، وحتـى يتحقـق الانسـجام بين المفردات والكلمات لابد أيضاً أن يتحقق الانسجام بـين الحـروف، فالكلمـة وحدها لا تحقق نغماً موسيقياً، وإنما يتحقق ذلك من خـلال وجودهـا في سـياق معين، "لا توجد كلمة في الشعر مفصولة عن موسـيقاها/ إيقاعهـا، لأنهـا ليسـت مجرد كلمة. هي كلمة متراكبة مع مستويات النص كله. فإذا أقامت علاقات مـع غيرها- داخل السياق الشعري- فقد حملت كل المقومـات والمكونـات الشـعرية، وتصبح شريحة شعرية ممثلة للنص في مسـتواه الجزئـي. بينمـا يمثـل مجمـوع هـذه الجزيئات والعلاقات القائمة فيما بينها مجمل النص الشعري"[3].(1)

فالموسيقى الداخلية تنتج من كمية الانفعـالات والعواطـف والأحاسـيس الكائنة في نفسية الشاعر، فمن خلالها يسـتطيع القـارئ أن يتعـرف علـى نفسـية

---

(1) بكار/ سيف: العروض والإيقاع ، ص 492.

(2) تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص46.

(3) الجيّار. د. مدحت: موسيقى الشعر العربي قضـايا ومشـكلات، دار المعـارف، القـاهرة، ط/ 3، 1995، ص229.

الشاعر، وبعد قراءة النص الشعري يحس ما أحسه الشاعر من انفعال سواء فرحاً أم حزناً. ونتفق على أن الموسيقى هي إحساس ولكن تختلف كميته ونوعيته من إنسان إلى آخر. كما نختلف نحن البشر في تفضيلنا لرائحةِ عطرٍ ما عن غيره أو اختيارنا للون عن آخر.

إذن فهي تقوم على عدة أمور وأهمها: انسجام الحروف بعضها مع بعض، واختيار الألفاظ المنسجمة بعضها مع بعض والمنسجمة مع الغرض الذي قيلت في سياقه، وتعتمد أيضاً على عمق الأفكار وترابطها مع بعض، وتقوم أيضاً على استخدام التكرار وبعض الأساليب المتنوعة وألوان البديع المختلفة.

التكرار

أخذ الشعراء يستخدمون عدة وسائل لتحقيق الإيقاع الموسيقي في القصيدة، ومن بين هذه الوسائل استخدام التكرار، فهو عنصر فعَّال في تكوين إيقاع القصيدة وبلورتها، فالإيقاع في الشعر أساسه التكرار، فالبحور الشعرية تتكون من مجموعة من التفعيلات التي تتكرر وفق نسق معين في الأبيات الشعرية، وإن التفعيلة تتكون من مجموعة من المقاطع المكررة بالتساوي. فهو يعني تكرار مجموعة من الحروف أو الكلمات أو الجمل في نسق معين، حيث يركز الشاعر على لفظة معينة ومعنى معين، وهذا يكشف عن اهتمامه بها.

وترى نازك الملائكة، أن التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها...، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو ذو دلالة نفسية

قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبة[1]. والذي نستشفه من هذا الكلام أن التكرار له صلة قوية بنفسية الشاعر وحالته الشعورية، ويساعد الناقد الأدبي في تحليل النص الشعري، وأيضاً في تحليل نفسية الشاعر.

وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشاعر على أعماق العبارة فيضيئها بحيث نطّلع عليها، أو لِنَقُلْ أنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظر كلماته بحيث يقيم أساسا عاطفياً من نوع ما[2].

لا يكون التكرار عشوائياً وإنما يخضع لمجموعة من القوانين كما قالت نازك الملائكة: أن التكرار يخضع للقوانين الخفيّة التي تتحكم في العبارة، وأحدها قانون التوازن. ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها. إنّ العبارة الموزونة كياناً ومركز ثقل وأطرافاً، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لا بد للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها[3].

ويجب أن يكون التكرار الذي عمد إليه الشاعر ذا صلة قوية بالمعنى الذي يريد إيصاله للمتلقي، وإلاّ أصبح هذا التكرار حشواً زائداً لا معنى له، تمل أذن السامع منه، إنّ اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلاّ كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها. كما أنه لابد أن يخضع لكل ما يخضع له

---

(1) الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص242.

(2) الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص243.

(3) المصدر السابق، ص243-244.

الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية. فليس من المقبول أن يكرر الشاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظاً ينفر منه السمع، إلا إذا كان الغرض من ذلك (دراميا) يتعلق بهيكل القصيدة العام[1]. إذن على الشاعر أن يحكم السيطرة على أسلوب التكرار، ويستخدمه في موضعه الصحيح.

فبهذا إن التكرار لا يعتمد على تكرار الكلمة أو اللفظة فقط، وإنما يعتمد على ما لهذه اللفظ من أثر في نفسية الشاعر، وأيضاً على ما تتركه هذه اللفظة من أثر في نفسية السامع، فالتكرار إلى جانب بُعْدِه الإيقاعي له بعدٌ نفسي انفعالي ودلالي أيضاً.

ولاستخدام التكرار في الشعر أشكال مختلفة، تبدأ بتكرار الحروف إلى الكلمات ثم إلى الجمل والعبارات إلى البيت الشعري أو المقاطع كما في شعر التفعيلة.

"فالتكرار تقنية إيقاعية تسهم في توازن النص وإعطائه السمة الخاصة به، من خلال تكرار حرف أو كلمة أو عبارة أو مقطع بكامله، وتكمن قيمة التكرار في أنه يعطي نغماً موسيقياً ممتعاً ومثيراً يوظف لخلق قيمة معنوية للألفاظ بما تكتسبه من دلالات إيحائيه لها علاقة ذات الشاعر، يدركه المتلقي ويستجيب له وهو يتابع التكرار بدلالته الخاصة في النص[2].

---

(1) الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ، ص231.

(2) أبو شماله. فايز: السجن في الشعر الفلسطيني، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، رام الله، ط/ 1، 2003، ص480.

3- أقسام الشعر:

أ- الشعر العمودي:

الشعر العمودي هو أساس الشعر العربي وجذوره، ومنه أتت كل أنواع الشعر الأخرى، ويتكون من مجموعة أبيات كل بيت يتألف من شطرين يدعى أولهما الصدر وثانيهما العجز، ويقوم على بحور الخليل المعروفة، حيث يلتزم فيها الشاعر عدد متساوٍ من التفعيلات في كل قصيدة، وتنقسم هذه التفعيلات بالتساوي بين شطري البيت، ويتميز بوحدة القافية من أول القصيدة حتى نهايتها.

ب- شعر التفعيلة:

إنَّ الشاعر في هذا النوع من الشعر لا يتبع القواعد التقليدية في كتابة شعره، فلا يتقيد ببحر واحد أو قافية واحدة، فيكتب مجموعة قصائد تعتمد السطر الواحد، وهذه الأسطر لا تتقيد بعدد معين من التفعيلات، فقد يأتي بسطر ذو تفعيلتين، ثم سطر آخر ذو ثلاث تفعيلات، وآخر ثالث ذو أربع تفعيلات.

يعد شعر التفعيلة تعبيراً عن معاناة الشاعر الحقيقية للواقع الذي يعيشه، والمعاناة التي يمر بها مجتمعه، فالشاعر عبَّر بشعره هذا عما كان يجول في كيانه ونفسه من حاجات تبهظه، فكأن الشاعر كان مقيداً ومكبَّلاً، وكان يتوق لفك هذا القيد، وعبَّر عن ذلك من خلال فكّه لبعض القيود في الشعر العربي، فتخلى عن وحدة البيت واعتمد على السطر الشعري، وكسر وحدة القافية وعمل على تنوعها، ومع ذلك يجب الإشارة إلى أن لشعر التفعيلة أصول وقيود يجب الالتزام بها.

فشعر التفعيلة ليس دعوة لنبذ الأشطر الشعرية التقليدية نبذاً تاماً، حيث لا يهدف للقضاء على أوزان الخليل المعروفة، وإنما هو أسلوب جديد يقف جوار الأسلوب القديم، ويستخدم للاستعانة على بعض موضوعات العصر المعقدة.

ونلاحظ أن هناك خلط بين شعر التفعيلة والشعر الحر، فشعر التفعيلة يلتزم بالوزن والقافية، لكنه يتحرر من عدد التفعيلات الخليلية ومن حرف الروي الواحد، فهو موزون مقفى، وشعريته لا تخفي على أي متذوق للشعر، لكن الشعر الحر هو ذلك النوع المستورد من الخارج الخالي من الوزن والقافية تماماً، ومن الصعب تحديد ضوابط تجدد هويته فيحدث فيه اللغط؛ لأنه غير واضح المعالم.

وفي نهاية هذا الموضوع يجب أن نحذر من ظاهرة الشعر الحر في الشعر العربي المعاصر، لأن هذا النوع لا يقوم على مقومات وركائز الشعر العربي.

القسم الثاني: الموسيقى والإيقاع في شعر جابر بطة ديوان (رسائل لأناشيد البحر) أنموذجاً.

أولاً: الموسيقى الخارجية

أ- الوزن

نتناول في هذا الجزء من الفصل الثاني دراسة تحليلية لشعر الشاعر جابر بطة، واخترنا ديوانه "رسائل لأناشيد البحر" فهو يتكون من سبع وعشرين قصيدة، ست عشرة منها نسجت على الشعر العمودي، وإحدى عشرة على شعر التفعيلة، وبعد دراستي وتحليلي لتلك القصائد، وجدتُ أن الشاعر لم ينوع في نسج قصائده على بحور الشعر العربي، وأعزو ذلك إلى ظروف الشاعر في أثناء كتابته لذلك الديوان، فهو في مكانٍ لا يؤهله بأن يفكر ملياً في هذه الأمور؛ لأنه مرَّ بظروف صعبة في المعتقلات الصهيونية، فكان يعبِّر عما يجول في ثنايا روحه دون تكلف، فتولدت تلك القصائد بموسيقاها العذبة النقية حيث تسللت من ثنايا روحه إلى ثنايا روحنا تضامناً معه وإحساساً بمعاناته، وقد كان الشاعر السبب في خلق حلقة الوصل تلك بيننا وبينه، بما امتلكه من قدرة على الوصول إلينا والتأثر فينا.

فنسج قصائد الديوان العمودية على أربعة بحور بنسب مختلفة، حيث احتل المرتبة الأولى البحر الكامل بعشرة قصائد، والمرتبة الثانية البحر الوافر بثلاث قصائد، ثم بحرا البسيط والمتقارب المرتبة الثالثة بقصيدة واحدة لكل منهما.

احتل البحر الكامل هذه المكانة لما يمتاز به من سعة في تفعيلاته وأسبابه وأوتاده، لما له من إيقاع موسيقي يعطي الشاعر مجالاً واسعاً في نظم ألفاظه وتنويعها، بحيث تعبر تلك الألفاظ عما يجول في نفسه بموسيقى سلسة تؤثر في السامعين وتستهويهم.

ومن الأمثلة على استخدام الشاعر للبحر الكامل قصيدته التي قالها في الذكرى السنوية لاستشهاد ابنه 'وسام' التي مطلعها:

الصبح بعدك نوره لا يطلعُ   والليلُ داجٍ عتمه لا يقلعُ

_ _ب_ / ب ب_ب _ / _ _   _ _ب_/ _ _ب_/ _ _ب_

مُتْفاعِلُن مُتَفاعِلُن مُتْفاعِلُن   مُتْفاعِلُن مُتْفاعِلُن مُتْفاعِلُن

نلاحظ أن تفعيلات الحشو في هذا البيت جاءت على صورتي (مُتَفاعِلُن) الأصلية، و(مُتْفاعِلُن) وهي الصورة الفرعية لها، وتفعيلتا العروض والضرب على صورة مُتْفاعِلُن الفرعية.

والقلبُ لوعه المصابُ وهدّه   وحشاي من وقع الأسى يتقطعُ[1]

_ _ب_ / ب ب_ب _ / ب ب_ب_   ب ب_ب_/ _ _ب_/ ب ب_ب_

مُتْفاعِلُن مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُن   مُتَفاعِلُن مُتْفاعِلُن مُتَفاعِلُن

أما هنا فجاءت تفعيلتا العروض والضرب على صورة مُتَفاعِلُن.

إن تلك المميزات التي يتمتع بها البحر الكامل من سعةٍ وإيقاعٍ موسيقيٍّ جميلٍ، تتداخل مع مشاعر جابر الجيّاشة وعواطفه وانفعالاته المليئة بالحزن في هذه القصيدة على ابنه.

---

(1) بطة. جابر: ديوان رسائل لأناشيد البحر، بكانيات، ص83.

من الأمثلة على البحر الوافر قصيدته (إيقاعات حزينة)، قائلاً فيها:

دعـــــوني في معانـــــاتي   أصـــارع بأســـها العـــاتي

ب ـــ ـــ / ب ـــ ـــ ـــ   ب ـ ب ب ـ / ب ـ ب ـ ـــ ـــ

مُفَـــاعَلْتُن مُفـــاعَلْتُن   مُفَـــاعَلَتُن مُفـــاعَلْتُن

وحســـــي أنـــني عـــانٍ   ومـــشخنٌ بالجراحـــات[1]

ب ـــ ـــ / ب ـــ ـــ ـــ   ب ْ ـ ب ب ـ / ب ـــ ـــ ـــ

مُفـــاعَلْتُن مُفَـــاعَلْتُن   مُفَـــاعَلَتُن مُفـــاعَلْتُن

إن هذه الأبيات جاءت على الوافر المجزوء وليس الوافر التام- الذي تكتمل تفاعيله- فيتألف من ست تفاعيل، ثلاث في كل شطر، أما هنا فتحتوي الأبيات على أربع تفاعيل، اثنتان في كل شطر، حيث حذفت تفعيلتا العروض والضرب، أي فعولن (ب ـ ـ) حتى نهاية الشطر الأول والثاني.

نلاحظ أن تفعيلات الحشو في البيت الأول والثاني جاءت على صورتي (مُفاعَلَتُن) الأصلية و(مُفاعَلْتُن) الفرعية، أما تفعيلتا العروض والضرب فجاءتا على الصورة الفرعية مُفَاعَلْتُن.

قصيدة (أنشودة الأسرى) هي الوحيدة التي نسجت على البحر المتقارب، والتي مطلعها:

بـــرغم القيـــودِ وغـــاز الجنـــودْ   وقضـــبان أســـرٍ منيـــعٍ عنيـــدْ

ب ـ ـ / ب ـ ب / ب ـ ـ / ب ـ ْ   ب ـ ـ / ب ـ ـ / ب ـ ـ / ب ـ ْ

فعولن فعول فعـــول نفعـــولْ   فعولن فعـــولن فعـــولن فعـــولن

---

(1) بطة: ديوان رسائل لأناشيد البحر، ص55.

سـنبقى نغـني لفجـرٍ جديـد ونعـزف ألحـان عـيشٍ رغيـد[1]

ب_ _/ ب_ _/ ب_ _/ب_ْ ب_ب/ ب_ _/ ب_ _/ ب_ْ

فعولن فعـولن فعـولن فعول فعولن فعـولن

جاءت تفعيلات الحشو في البيتين على صورتي فعولن (الأصلية) و فعـول (الفرعية)، أما تفعيلتي العروض والضرب فجاءتا على صورة فعولْ، حيث امتاز المتقارب هنا بعذوبة موسيقاه وجمال إيقاعه الذي يجذب مسامعنا.

القصيدة التي نسجت على البحر البسيط هي (من أحزان ليلة طويلة) التي مطلعها:

طـال الفـراق ولم يـرد لنـا خـبرُ يُطمـئن القلـب فهـو كـاد ينفطـرُ

_ _ب_/ ب ب_/ ب_ب_/ ب ب_ب_/ _ب_/ ب_ب_/ ب ب_

مُسـتفعِلُن فَعِلُـن مُـتَفْعِلُن فَعِلُـن مُتَفْعِلُن فـاعلن مُـتَفْعِلُن فَعِلُـن

يـا نجـم عَـرِّج علـى أطـراف قريتنـا واقرئ سـلامي إلى الأحبـاب ينتظـر[2]

_ _ب_/ _ب_/ _ _ب_/ ب ب_ _ _ب_/ _ب_/ _ _ب_/ ب ب_

مسـتفعلن فـاعلن مسـتفعلن فعلـن مسـتفعلن فـاعلن مسـتفعلن فَعِلُـن

ففي البيت الأول جاءت تفعيلات الحشو على صورة مستفعلن الأصـلية، وصورتها الفرعية مُتَفْعِلُن، وصورة فَعِلُن الفرعية، أما تفعيلتا العروض والضرب جاءتا على صورة فَعِلُن الفرعية، أما في البيت الثاني، جـاءت تفـاعيلات الحشـو

---

(1) بطة. جابر: ديوان رسائل لأناشيد البحر، ص53.

(2) بطة: ديوان رسائل لأناشيد البحر، ص42.

على صورتها الأصلية (مستفعلن وفاعلن) أما تفعيلتا العروض والضرب فجاءتا على الصورة الفرعية (فَعِلُن).

إن موسيقى البحر البسيط تتناغم وتنسجم مع معاناة الشاعر وما مرَّ به من آنات ألم ولوعة، فتُحَطِّم جدران المعتقلات الصهيونية لتصل إلى مسامعنا وقلوبَنا.

كثُر استخدام تفعيلة البحر الكامل (مُتَفاعِلُن)- هو من البحور الصافية- في شعر التفعيلة؛ وذلك لطواعيتها وسهولتها؛ ولأنها تعبِّر في كثير من الأحيان عن المشاعر الإنسانية بأنواعها المختلفة.

من الأمثلة على استخدام تفعيلة (متفاعلن)، قصيدة السراب التي مطلعها:

قـــالوا: الحمـــام قـــد انطلـــق

_ _ب_ / ب ب_ب_

مُتْفاعِلُن مُتَفـــــاعِلُن

والبنـــد هـــا هـــو قـــد خفـــق

_ _ب_ / ب ب_ب_

مُتْفاعِلُن مُتَفـــاعِلُن

قلـــت الســـراب ومـــا خلـــق

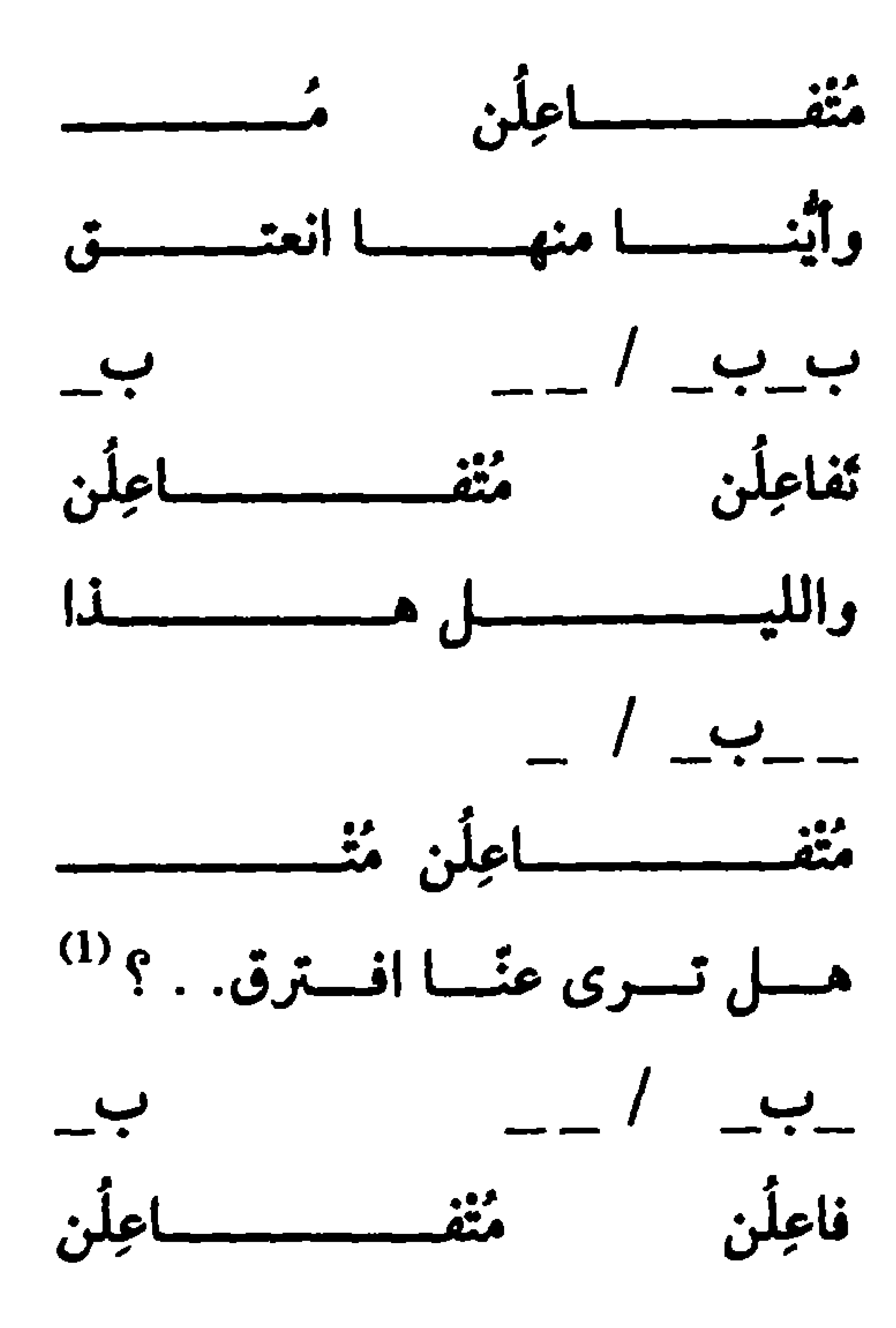
_ _ب_ / ب ب_ب_

مُتْفاعِلُن مُتَفـــاعِلُن

إلى قوله:

قلت القيودُ

_ _ب_ / ب



مُتَفـــاعِلُن مُـــــ

وأَيْنـــا منهـــا انعتـــق

ب_ب_ / _ _ ب_

تَفاعِلُن مُتَفـــاعِلُن

والليـــل هـــذا

_ _ب_ / _

مُتَفـــاعِلُن مُتَـــــ

هــل تــرى عنّــا افــترق. . ؟ [1]

_ب_ / _ _ ب_

فاعِلُن مُتَفـــاعِلُن

نلاحظ أن الشاعر استخدم تفعيلة الكامل بصورتيها الأصلية والفرعية، واستخدم أيضاً التدوير[2] في هذه المقطوعة، عندما قال: (قلت القيود ......وأيْنا منها انعتق)، وأيضاً (والليل هذا ......هل عنّا افترق).

ونلاحظ أيضاً أن الشاعر سار على وتيرةٍ واحدة، ولم يزد كثيراً في عدد التفعيلات في السطر، فجميع أسطر هذه المقطوعة تتكون من تفعيلتين، ما عدا قوله: (قالوا صدقت وما رأينا ما صدق)، فإنه يتكون من ثلاث تفعيلات.

---

(1) بطة: ديوان رسائل لأناشيد البحر، ص52.

(2) التدوير: هو أن تتصل سطور القصيدة ببعضها اتصالاً يغلب عليه اتصال المعنى والإيقاع بكثرة حتى تصبح القصيدة كأنها بيت واحداً ومجموعة من الأبيات الطويلة طولاً غير مألوف. بكار/ سيف: العروض والإيقاع، ص452.

أما في قصيدته (الغضب)، فإنه زاد في عدد التفعيلات تماشياً مع تعالي نبرته الدالة على الغضب، فالشاعر يزيد في عدد تفعيلاته أو ينقصها حسب توتره والحالة النفسية والشعورية التي يمر بها.

استخدم الشاعر في قصيدته (إلى صديق في باستيل آخر) بحر الرمل، وهو من الأبحر الموحدة التفعيلة، حيث قال:

يـــــــا صـــــــــــديقي

_ب_ _

فـــــــــــــــــاعلاتن

قـــد خســـرنا بعـــدك الإلـــف الرقيـــق

_ب_ _ / _ب_ _/ _ب_ْ

فاعلاتن فاعلاتن فـــاعلان

نلاحظ أن الشاعر استخدم تفعيلة (فاعلاتن) الأصلية، وصورتها الفرعية (فاعلان)، واستخدامه للتدوير واضح في هذه المقطوعة، عندما قال: (قد خسرنا بلسما.. شافٍ لنا في كل ضيق).

وزع الشاعر في استخدامه لهذه التفعيلة، بحيث يستوعب هذا التوزيع حالته الوجدانية، فتارةً تتكرر ثلاث مرّات، وتارةً تتكرر مرتين، وتارةً تأتي مفردةً.

ب- القافية

إن الشاعر في هذا الديوان اعتمد على النهايات المفتوحة للقوافي (المطلقة)، أكثر من اعتماده على النهايات الساكنة (المقيدة)، فنسج من القصائد الست عشرة العمودية، أربع عشرة منها على القافية المطلقة، واثنتان فقط على القافية

المقيدة؛ لأنه وجد في تلك الحركات القصيرة والطويلة مجالاً واسعاً للتعبير عما يجول في نفسه، ويملأ صدره، وما تفيض به مشاعره، حيث أن امتداد الصوت مع الحركة يلبي رغبته في إسماع من هم حوله، ليعبر عن حزنه وفرحه وأمله وغضبه.

من الأمثلة على القافية المطلقة، قصيدته (إيقاعات حزينة):

دعـــــوني في معانـــــاتي أصـــــارع بأســـــها العـــــاتي
وحســـــبي أنـــــني عـــــانِ ومـــــثخن بالجراحـــــاتِ[1]

فالقافية هنا (عاتي- حاتي) وحرف الروي هو التاء المكسورة، وهو حرف مهموس، يوجد به سكتة خفيفة، توحي إلينا بمزيد من التأمل والتفكر، والوقوف على هذا النص، فتفكر الشاعر هنا لمعاناته مصحوباً بالإنصات الذي يزيد من تفكره بما سيصير إليه في نهاية حياته.

ومن الأمثلة على القافية المقيدة قصيدته (أنشودة الأسرى):

بـــرغم القيـــود وغـــاز الجنـــود وقضـــبان أســـرٍ منيـــع عنيـــدْ
ســـنبقي نغـــني لفجـــرٍ جديـــد ونعـــزف ألحـــان عـــيشٍ رغيـــدْ[2]

القافية هنا (نيدْ- غيد)، وحرف الروي هو الدال الساكنة، حيث يوحي انغلاق هذه القافية وطبيعتها الجهرية، بثبات وقطعية الموقف الذي يتحدث عنه، فالقصيدة هنا تتحدث عن الأسرى المعتقلين في سجون الاحتلال، فبالرغم من قضبان الأسر التي تحول بينهم وبين حريتهم، فإنهم سيبقون يتطلعون لفجرٍ

---

(1) بطة: ديوان رسائل لأناشيد البحر، ص55.

(2) بطة: ديوان رسائل لأناشيد البحر، ص53.

جديد، به الحرية والعيش والرغيد، فالأمل في قلوبهم ثابت وراسخ، وبرغم خذلان العرب لقضيتنا وقضية أسرانا، فإننا سنبقى ندافع عن القدس مع كل نبضة من نبضات قلوبنا، فهذا موقف ثابت لا جدال فيه.

أما القافية في شعر التفعيلة فإنه لم يتحرر منها بقدر ما هو نوع فيها وأطلق العنان لمخيلته لتأتي بالألفاظ التي تعبر عن ما يجول في نفسه وعن ما يحصل في تلك الغرف الظلماء الموحشة.

في قصيدته (مرآة إلى أمي)، قد نسج لكل سطرين قافية (طويل- مسيل)، (رديء- بطيء)، (السناء- الضياء)، وفي آخر القصيدة اعتمد قافية القاف الساكنة (فريقْ- رفيق- طريق)، قائلاً:

القيد والأسوار والليل والطويل
وقنابل الغاز المسيل
والجوع والحرمان والقوت الرديء
وسياسة القتل البطيء
وأنا وأعلام السناء. .
كالنحل. . يا أمي كأعمدة الضياءْ
إلى قوله:
أماه نحن هنا فريقْ
أبداً بوجه الغول يا أمي فريقْ
لا فرق بين أخ وشيخ أو رفيقْ[1]

---

(1) بطة: ديوان رسائل لأناشيد البحر، ص48.

أما في قصيدته (السراب)، فقد اعتمد قافية واحدة وهي القاف الساكنة، التي تفيد القطع الشديد في الواقع، قائلاً:

قالوا: الحمام قد انطلقْ

والبند ها هو قد خفقْ

قلت: السراب وما خلقْ

فاليوم أشبه ما سبقْ

قلت: القيود

وأيْنا منها انعتقْ[1]

إن تكرار الشاعر لحرف القاف يحمل قدراً كبيراً من القوة والقسوة والخشونة، وإن ما يحمله تكرار هذا الحرف من دلالة صوتية ينسجم مع الدلالة التي يحملها النص.

ونؤكد على أن الشاعر لم يتحرر من القافية، بل نوع فيها، وسنأخذ نموذجاً آخر للدلالة على ذلك، من قصيدة الغضب:

مرّت ثلاث والطريق إلى امتدادْ

مرّت ثلاث والتواصل والتأمل في ازديادْ

انظر إلى التجذر في المدى

انظر إلى مد التمدد للصدى

موجاً من الإصرار سربله العنادْ

موجاً من الإعصار يشحذه اضطهادْ[1]

---

(1) بطة: ديوان رسائل لأناشيد البحر، ص52.

اعتمد في هذا المقطع قافية واحدة لكل سطرين (امتداد- ازدياد)، (مدى- صدى)، (عناد- اضطهاد). إذ إن تنويع القافية يكسب القصيدة إيقاعات متنوعة، وإنَّ القافية في هذه النماذج تحقق إيقاعاً موسيقياً ومعنوياً.

ثانياً: الموسيقى الداخلية:

إن الدلالة تلقى مصحوبة بإيقاعات متماثلة، تحقق إثارةً وتأثيراً في نفس المتلقي؛ لأن الدلالة المصحوبة بالإيقاع، تداعب المشاعر، وترسِّخ النص الشعري في الذهن أكثر من الدلالة المجردة من المؤثرات الإيقاعية.

أ- إيقاعات جابر بطة الحزينة:

الوحدة تغني شجناً في قلب الشاعر و تستفرد به، ولا يمانع ليكون لنا ذلك الإيقاع الحزين الموشح بالألم، فهو يبكي حيناً ويعاني بصمت حيناً آخر، ثم يخفت صوته لينقل لنا الآهات من داخل السجون، وذلك من خلال استخدامه للأصوات الخافتة وإكثاره من التصريع[2]، كقوله: (معاناتي- العاتي) (آهاتي- بليلاتي) (شاراتي- إعاناتي) (ذاتي- ذاتي) وبهذا زاد من دفقة الحزن في مسامعنا وقلوبنا كما يقول الشاعر في قصيدة إيقاعات حزينة:

دعوني في معاناتي   أصارع بأسها العاتي
وحسي أنني عانٍ   ومثخن بالجراحاتِ

=

(1) بطة: ديوان رسائل لأناشيد البحر، ص57.

(2) التصريع: هو الذي ينتهي صدره بقافية عجزه. بكار/ سيف: العروض والإيقاع، ص110.

دعـــوني علَـــني أقـــوى	علـــى قهـــر العـــذابات
لكـــم أرســـلت آهـــاتي	وزخراتـــــي بليلاتـــــي
وكـــم أبرقـــت شـــاراتي	أناشـــدكم إعانـــاتي[1]

وتتعالى آهات الشاعر ليتنفض بالصمت على الأصوات الساكنة ويصـرخ راثياً نفسه ليشكل لنا مـن مفرداتـه أغنيـة حزينـة مقتظـة بالألحـان المتتاليـة مـن الدمعات والأنات، فيقول:

فـــأبكي راثيـــاً نفســـي	بصـــمتٍ دون دمعـــات
وأحـــبس كـــل أنفاســـي	لكـــي لا تعـــل أنـــاتي[2]

وفي قصائد الرثاء حزن لا ينقطع، وألحان صمت لا تهدأ، وفي رثـاء جـابر المفجوع بفقدان فلذة كبده وسام رحمة الله؛ فإن القلب ليدمع على تلك الموسيقا المتولدة من تراكم مفردات الحسرة والفراق والحزن والتجلد كما يقول جابر:

الصـبح بعـدك نـوره لا يطلـع	والليـل داجٍ عتمـه لا يقلـع
والقلـب لوّعـه المصـاب وهـده	وحشاي من وقـع الأسـى يتقطـع
والعين جافاها الكـرى وتقرحـت	من فرط ما ذرفت عليـك الأدمـع
تـــالله مـــذ فارقتنـــا وحياتنـــا	حـرق عليـك وحسـرة وتفجـع[3]

---

(1) بطة: ديوان رسائل لأناشيد البحر، ص55.

(2) المصدر السابق، ص56.

(3) بطة: ديوان رسائل لأناشيد البحر، بكائيات (في الـذكرى السـنوية لاستشـهاد وسـام)، ص83.

إن التصريع هنا (يطلع، يقلع)، وخفوت الموسيقى الناتجة عن نفي الفعل المضارع لم يأت عفوياً، بل مقصوداً ليزيد من دفقة الحزن وموسيقى الألم على فقدان الشاعر لولده كما جاء في البيت الأول المذكور من القصيدة.

وقد عبَّر عن هذا الحزن من خلال الموسيقى التي تنتج عن استخدامه لأصوات (ق، ط، ج، ع) فصوتا القاف والطاء صوتان انفجاريان مهموسان، وصوتا الجيم والعين احتكاكيان مجهوران، فاجتماع هذه الأصوات بعضها مع بعض، ينتج لنا موسيقى تعبر عن حزن شاعرنا.

لكن ذلك الحزن يسبر إحساس الشاعر الحزين ليعلو به إلى الفخر ويمتزجان، ليشكل لنا ثنائية تضج بالأحاسيس المتضاربة من الشعور بالفقدان والخلود، قائلاً:

ما كلُّ من طلب الشهادة نالها	فامضي وحسبك أن تردّ العادي
كم خاض ُخالد ُفي الجهاد ولم ينل	مر في الشهادة في دروب جهاد
انفض ترابك يا ُوسام ُونادي	من بينكم يا صحب مثلي فادي
قد فزت بالدنيا وذكرى خالد	وتخلد في جنة الميعاد[1]

لكن رغم هذا الإيقاع الحزين، ينطوي على شعره رغبة في بعث الأمل والتفاؤل، من خلال نهايات قصائده الحزينة، كقوله:

كذلك رغم آلامي	سأمضي صوب غاياتي
سأبقى أزرع الدربا	بأعراسي وراياتي
وأعزف عذب ألحاني	لفرحة عيدنا الآتي[1]

(1) بطة: ديوان رسائل لأناشيد البحر، بكائيات (لا تلبس بالله ثوب حداد)، ص76.

مستخدماً التاء كحرف روي مدَلّلاً بذلك على اتساع معجمه الشعري وقدرته على تطويع المعاني في قصيدته، ونلحظ كثرة الممدود في الروي وما يحمله من سعه وامتداد، يتلاءم مع رؤية جابر ومعاناته أثناء اعتقاله، وناسب أيضاً أمله بفرحة العيد الآتي.

وليزيد الشاعر من دفقة الإيقاع فقد استخدم في (البكائيات) وفي (إيقاعات حزينة) الجناس[2]

لقوله: (يطلع، يقلع، يتقطع)، (ممنع، تنفع)، (أسمع، أسرع)، (ترميني، ترميني).

وقد استخدم الشاعر التكرار في البكائيات، مستحضراً اسم ابنه الشهيد (وسام) أربع مرات وكذلك الشهادة خمس مرات؛ وذلك مواساةً لنفسه، وإعزازا بشهادة ولده.

ب- إيقاعاته بين التوتر والثبات.

قد تكون الانفعالات بيد الشاعر أحيانا، فكيف لا، ويطلب من القيامة أن تقوم، فإن دلّت كلماته على شيء، فإنها تدل على قمة التوتر الذي وصل إليه جابر، وكأنه بهذه الكلمات وفعل الأمر المكرر "قومي"، سيقدر أن يفك القيد ويندمل الجرح، فيضعنا أمام ثنائية التحرك والثبات، ويقف جابر بينهما، ليصنع

=

(1) بطة: ديوان رسائل لأناشيد البحر، ص56.

(2) الجناس: هو تماثل أو تشابه لفظين في النطق، واختلافهما في المعنى". د. بركات. محمد/ وزملاؤه: علم البلاغة (مقرر جامعة القدس المفتوحة)، 2011، ص265.

من المستحيل ممكناً، فيعصف بالقيد، ويجرف القائم، قائلاً في قصيدته (مزمور الأشجار):

قومي. .
قومي يا أشجار الموج العاصف
قومي قومة سيل عرمٍ جارف
قومي ردي ثوب المجد السالف
قومي ردي بسمة طفل خائف
قومي سداً رجه الليل الزاحف
قومي فكي قيد النسر الراسف[1]

ولو عدنا إلى العنوان "مزمور الأشجار"، لوجدناه خير دليل على هذه الثنائية، فكيف للأشجار الراسخة أن يكون لها ذلك المزمور الذي يضج بألحانه.

إن تكرار الشاعر لحرف القاف قد زاد من جلجلة الإيقاع الداخلي للتعبير عما يعانيه الشاعر من انفعالات داخلية. حيث استخدم الشاعر في هذا المقطع التناص الديني في قوله: ﴿ فَأَعۡرَضُواْ فَأَرۡسَلۡنَا عَلَيۡهِمۡ سَيۡلَ ٱلۡعَرِمِ وَبَدَّلۡنَٰهُم بِجَنَّتَيۡهِمۡ جَنَّتَيۡنِ ذَوَاتَيۡ أُكُلٍ خَمۡطٖ وَأَثۡلٖ وَشَيۡءٖ مِّن سِدۡرٖ قَلِيلٖ ﴾[2] وكأنه يريد من هذا السيل العرم العرم أن يجرف معه كل المحتلين.

وفي قصيدته مرآة وثلاث قصائد، يرسخ جابر فكرة هذه الثنائية، حيث يحاول أن يرسم أميرة الأحلام التي هي أصلاً موجودة، فينبثق القمر، قائلاً:

---

(1) بطة: ديوان رسائل لأناشيد البحر، ص34.

(2) سورة سبأ، الآية رقم 16.

حاولــت رســم أمــيرة الأحــلام

فـــــــانبثق القمــــــــر

فأطـــل لـــون الفجـــر والمـــيلاد

مـــــن بـــــرق حجـــــر

في ليلةٍ ظلماء زانتهـا نبـاريس أخـر

تــــدعو إلى بعـــث النهـــار

ونحــث مــوج النــازف الجبــار[1]

وتتصاعد الموسيقى إلى أقصـى درجاتهـا، للوصـول إلى الـنفخ في الصـور العظيم، حيث تنتشر الأصوات، أصوات كل المخلوقات في ذلك اليـوم العظـيم، وكأن الشاعر يضعنا في مقابلة بين يوم القيامـة وكـل يـوم مـن أيـام الانتفاضـة، فبالأصوات وإيقاعها نستدل على الجمع بين الثنائيتين، ثنائية الموت وما يصاحبها من حركة وأهوال، وصوت الحياة والحرية وما يرافقها من استقرار وثبات قـائلاً لنا:

حاولت رسمك يا كبير ويـا صـغير

يا مـن تنـوء إلى الشـعار مـن المحـن

فـإذا القبـور وكـل أشـكال الـدمار

وهياكـــــــل المـــــــوتى

وأشـــــــرعة الفجـــــــر

والكـــــل يلـــــهث أو يـــــئن

---

(1) بطة: ديوان رسائل لأناشيد البحر، ص35.

مـــــن الطقـــــوس وينتظـــــر. .
الـــــنفخ في الصـــــور العظـــــيم؟
حـــتى يفيـــق مـــتى النهـــار؛؟؟
مـــــــــتى النهـــــــــار؟[1]

وفي قصيدة البيعة نستدل على مواقف ثابتة محددة، ألا وهي البيعـة للقائـد ياسر عرفات (أبو عمار)، إيماناً منه على الثبات، وضآلة الحركة والتوتر، في هـذا الموقف لم يعترِ الشاعر توترات نفسية داخلية، بل يعبِّر عن قـرار ومبـدأ ثابـت في نفسه بثبات المواقف والأشخاص الذين يتحدث عنهم، قائلاً:

ألبـــا الفـــدائيين خـــذها بيعـــة فيعرســـك المشـــهود للأعيـــان
ألبـــا الفـــدائيين خـــذها بيعـــة في عرســـك المشـــهود للأعيـــان[2]

ج- إيقاعاته في التحدي والغضب

لا صـوت يعلـو علـى صـوت الغضـب، فشـعلته شـعلةٌ عاتيـةٌ مـن نـار الانتفاضة، فلقد وصل بنا جابر بطة، إلى أعلى طبقات الصوت، ليعزف لنا تلـك الموسيقى المتسارعة المتشكلة من الإيقاعات الحديثة، ليقول لنـا: 'اليـوم' ويكررهـا 'اليوم قد قامت قيامتها البلاد' مستخدماً القاف دلالة على القوة لينبعث ضـجيج القلقلة من نار جهنم المشتعلة علـى الأرض الفلسـطينية لتخـرج الأرض أثقالهـا

(1) بطة: ديوان رسائل لأناشيد البحر، ص36.

(2) المصدر نفسه، ص18.

بكل ما تحتويه، مستخدماً التناص الديني في قول الشاعر: 'هذي بلادي أخرجت أثقالها'، من سورة الزلزلة، قال تعالى: ﴿وَأَخْرَجَتِ ٱلْأَرْضُ أَثْقَالَهَا﴾[1]

إن لجوعنا صوت وإن لعربنا صوت ولِكَبْتِنا صوت، وللسجون والنفوس أصوات، تآلفت كلها واتحدت لتشكل لنا موسيقا صنعها الشعب الفلسطيني ونقلها الشاعر، مستثيراً التوتر في وجدان السامعين، فقال الشاعر في قصيدته (الغضب):

غضـــــــب غضـــــــبْ
غضـــب تمثـــل في غضـــب
غضـــب تمخـــض في غضـــب
مـــــــن جوعنـــــــا..
مـــــــن عربنـــــــا
ومـــن الســـجون المتخمـــة
ومـــن النفـــوس المفعمـــة
بـــالحجز مـــن أمـــل يتـــاح
ومـــن التشـــتت في الخيـــام
ومـــن الوجـــوه الزائفـــة
عربيـــة.. شـــرقية.. غربيـــة[2]

(1) سورة الزلزلة، الآية رقم 2.

(2) بطة: ديوان رسائل لأناشيد البحر، ص58.

وتناثرت ظاهرة الجناس في قصيدته (الغضب)، كقوله: (مـدى- صـدى)، (العصف- العسف) (جامعة- جامع)، (مسار- مداد)، (الديار- الخيار)، لما لهذه الظاهرة من أثر في نفس المتلقي، من حيث الدلالة من جهة، والأثر الموسيقي من جهة أخرى.

واعتمد الشاعر ظاهرة التكرار في قصائده عامـةً، محققـاً الوظيفـة الجماليـة الموسيقية التي تتجلى في مستويي الصوت والتركيب، ومحققاً الوظيفة الدلالية له، حيث أنَّ التكرار يكون مصحوباً بالأحاسيس والمشـاعر الـتي تكـون حاضـرة في البنية النفسية للشاعر.

ومن أمثلة التكرار في قصيدة الغضب، تكراره لكلمة (غضب) خمس عشرة مرة، ليدل على أن هناك انتفاضة في أغلال جسده، وتكررت جملة (شعبي انتصر) مرتين؛ لإيمانه بحتمية الانتصار، و(أنت الذي بيـدك) مـرتين؛ ليـدل علـى القـوة الفلسطينية.

أما في قصيدته 'إيقاعات الفارس الكنعاني' فدلالة العنوان تتعالى عـن كـل الكلمات، فكلمة 'إيقاعات' حركـت الوجـدان، واستنهضـت الهمـم، واسـتثارت النفس لمعرفة إيقاعات هذا الفارس الكنعاني الذي سيتحدث عنه الشاعر بمباشرة خطابية بعيداً عن الغموض لتقع أسماعنا تحت رنين الراء، فذلك الفارس القوي يتغزل بمحبوبته غزل العـذريين ومشـاعر الشـعراء المعاصـرين وفخـر الأمـويين، لنحس للحظة كأن بدر شاكر السياب محدثنا عن عينا محبوبته عندما قـال: 'عينـاك غابتا نخيلٍ في ساعة السحر 'لتشتد لهجة جابر بطة أكثر من السيَّاب وتتعـالى نبرتـه الصوتية، ليقول لنا:

عينـاك حلمنـا.. مـا بعـده سـفر

وجـــدنا الـــذي تفـــاخر البشـــر
عينـاك يـا حبيـبتي نصـطاد الظفـر
دفء الربيع فيهمـا. وقـوة القـدر[1]

لكن الشاعر العذري نقلنا معـه إلى الغـزل الصـريح، وقـرر البـوح باسـم محبوبته فخراً بها وعزةً لسامعي اسمهـا، لتتعـالى نبرتـه مسـتخدماً النـداء، ليعلـو الإيقاع وتتسارع الموسيقا، ونسمع انطلاقـة الحجـر، حجـر الفـتح، ويعـزف لنـا معزوفة الوتر، قائلاً:

يـــا فـــتح يـــا حبيــــبتي
يا فتح يـا حبيـبتي في عيـدك الأغـد
تغــــرد الطيــــور لحنهــــا
وتكتســــي الأشــــجار لونهــــا
ويعبــــق النــــوار والزهــــر
وينطلــــــق الحجــــــر
معزوفـــــــة الــــــــوتر
معزوفـــــــة الــــــــوتر[2]

نرى بطة يشحذ الهمم، ويحطـم القيـود، ويعـبر المـدى، فينقشـع الـدجى، وينبعث النهار، مستخدماً الضمير الجمعي، مستنهضاً الأمـم بعيـداً عـن الفرديـة

(1) بطة: ديوان رسائل لأناشيد البحر، ص64.

(2) المصدر نفسه، ص64.

الذاتية، ليضعنا في مجموعة (كورال)، دلالةً على الغناء الجمعي، عنوانه التحدي والإصرار، وكذلك بتكراره لَن نَضِلَ.... لن نَضِلَ في المسار قائلاً:

اليوم يا أماه يا ابنة المحنْ
نجدد العهود والقسمْ
ونشحذ الهممْ
لنحطم القيود. نعبر المدى
فنقشع الدجى
ونبعث النهار
ولن نضل.. لن نضل في
المسار[1]

لو نظرنا إلى موسيقى الحروف، قد تكون ساكنة أي نهائية وقطعية، وقد تكون مفتوحة، وخير مثال على موسيقى الحروف النهائية، موسيقى حرف النون في كلمة (المحنْ)، حيث تدل على أن فلسطين عاشت الظروف والنكبات الصعبة وهو الموقف الثابت الذي لا جدال فيه، وأنَّ العهد والقسم سيبقيان شامخان، وستتعالى الهمم عندما قال:(نجدد العهود والقسم.... ونشحذ الهممْ).

أما موسيقى الحروف المفتوحة التي من شأنها أن تفتح لنا المجال للتحليق في أفكارنا، نستدل عليها من موسيقى الألف المفتوحة، عندما قال: (نعبر المدى... فنقشع الدجى).

---

(1) بطة: ديوان رسائل لأناشيد البحر ، ص65.

وتعالت نبرة الشاعر، لتعطي دفعة تشجيعية، ليعزف لنا على وتر التحدي قائلاً:

فللأمام يا درر
الخوف صار في خبر
والموت لم يعد له
في البال من أثر
إلى الأمام يا درر
فالفجر مقبل نكاد أن نراه[1]

فيتضح لنا أن موسيقى الشاعر تنبض مع نبضنا، فهي موسيقى مشحونة بأصوات القيود العاتية، وإنها مرآة تعكس لنا ما يجول في داخل تلك المعتقلات، وخلف تلك القضبان، وتصور لنا معاناة الأسرى الفلسطينيين.

(1) بطة: ديوان رسائل لأناشيد البحر، ص67.

خاتمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الخلق والمرسلين، أما بعد:

فإنَّ الشعر وسيلة تنقل لنا دوماً رقي فكر وحضور يرتقي بمكانة كاتبه، فقلم الشاعر غاية تجتاز الصمت، وتسبر المجهول، وصولاً للحظة بوح صادقة.

تناول هذا البحث شعر الشاعر الفلسطيني جابر بطة، في ثلاثة فصول، الأول تناول اللغة الشعرية والثاني تناول الصورة الفنية أما الثالث فتناول الموسيقى والإيقاع، في محاولة جادة للتعرف على شعر الشاعر وملامحه الفنية، ويمكن لنا أن نسجل أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة، على النحو الآتي:

- الدلالة الصوتية من التسميات الحديثة التي شغلت حيّزا كبيراً من الدراسات اللغوية لدى المحدثين، وخصوصا تلك التي تربط بين الأصوات ودلالاتها، وتستمدُّ هذه الدلالة من طبيعة الأصوات نغمَها وجرسها.

- إن معجم الألفاظ الذي يعتمد عليه الشاعر في تكوين نصّه الشعري يبرز بوضوح قدرته اللغوية، وتمكنه من توظيف اللفظ لإنتاج المعنى الذي يريد أن يوصله من خلال النص للمتلقي والعمل الأدبي يرتكز على انتقاء الألفاظ من اللغة لتكوين النص، ولكن الكلمة التي يختارها المبدع ليوظفها في نصه قد لا تحمل المعنى المعجمي، بل تنزاح عنه لتصل لأبعاد كثيرة دون الاعتماد على المعنى الموحد، بل تثير معاني كلماتٍ أخرى تلتقي معها في الصوت والمعنى والصيغة والاشتقاق.

- الشاعر جابر بطه يعطي لمفردات اللغة العربية الدلالة الخاصة والتي استقاها من واقع الشعب الفلسطيني فالتشريد والشتات التصق بقضية الشعب الفلسطيني، فلا تكاد تخلو قصيدة من القصائد الفلسطينية من حديث عن الشتات، فهو أحد الهموم الفلسطينية، ووجه من أوجه معاناة هذا الشعب، ومن هنا فإن شاعرنا لم يكن بعيدا عن واقع شعبه في لغته.

- عند تتبع المعجم الشعري في أعمال جابر طه يمكن الكشف عن المخزون اللغوي الذي تمكن الشاعر من توظيفه داخل نصوصه، وقد أسهمت رحلة حياته في إثراء هذا المخزون، فهو من اكتوى بنار الاحتلال من قريب شأنه في ذلك شأن كل فلسطيني، وقد ارتسمت هذه المعاناة بشكل جلي في أشعاره.

- تبدو الملامح النفسية الحزينة واضحة في شعر جابر بطه، حيث تنتشر هذه الملامح بشكل خاص في قصائد الرثاء، والحنين إلى الوطن، فتبدو مزيجا من الحزن والألم والحسرة.

- الموسيقى والإيقاع ظاهرتان لا بدَّ من توافرهما في الشعر العربي، إذ تعدان من الركائز التي يقوم عليها، فمن دونهما يخرج الكلام من دائرة الشعر إلى دائرة النثر، قصائد جابر بطة تمتلئ بالموسيقى والإيقاع، فمن الحزن والفرح إلى الغضب؛ وذلك للظروف التي كان يعيشها في أثناء كتابته للقصائد، ومع أنها كتبت خلف القضبان، إلا أنها استطاعت أن تكسر كل الحواجز والقضبان لتصل إلى ثنايا روحنا، لتصور لنا كل ما يحدث في تلك الغرفة المعتمة، فتكون كالمرآة بيد الشاعر. ونرى أن البحر الكامل قد احتل المرتبة

الأولى في أوزان قصائده، وأنه لم يتحرر من القافية بقدر ما نوع فيها في شعر التفعيلة.

- الصورة الفنية هي جوهر العمل الفني، تكسب الشعر أهميته وغناه و قدرته على التأثير في المتلقي، إضافة إلى أن الصورة الفنية ليست مجرد كلمات بل غدت جزءاً أصيلاً وانطلاقة مهمة في حركات التجديد الشعري. وشعر جابر البطة كان بمثابة رسم لمحطات المعاناة التي تعرض لها الشاعر في تسلسل زمني، فكانت قصائده تعبر عن هذه المحطات من نزوح وحق في العودة إلى الوطن ودخوله إلى السجن، إضافة إلى سقوط ابنه شهيداً على أرض حجة.
- كانت قصائد جابر بطة مفعمة بالأمل، وإن كان هناك بعض من اللحظات الحزينة تبعاً لأوضاع الأسر التي أثرت على حالته النفسية.

وأخيرا نسأل الله تعالى أن نكون قد وفقنا في تحقيق ما نرنو لتحقيقه.

قائمة المصادر والمراجع

1. ابن الأثير. ضياء الدين: المثل السائر، تقديم: أحمد الحوفيّ وبدويّ طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د. ت)
2. أحمد. محمد وزملاؤه: البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1998.
3. أدونيس: الثابت والمتحول، ج/ 3 (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط/ 2، 1979م.
4. أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط/ 3، 1983.
5. الأستراباذيّ. رضيّ الدين: شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق: محمّد نور الحسن، دار الكتب العلميّة، بيروت، (د. ت)
6. إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط/ 2 دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1972
7. أعراب. د. أحمد الطريسي: الرؤيا والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، البيضا د، ط/ 1 1987.
8. أمين، أحمد: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، 1967
9. أنيس. إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، ط/ 5، 1978.
10. البحراوي. سيد: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط/ 1، 1988.
11. بركات. محمد/ وزملاؤه: علم البلاغة (مقرر جامعة القدس المفتوحة)، 2011.

12. بركة. بسّام: علم الأصوات العامّ، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1988
13. بشر. كمال محمّد: علم اللغة العامّ، دار المعارف، مصر، 1970
14. البطة. جابر: رسائل لأناشيد البحر، صوت القلم العربي، مصر، 2010
15. البطة. جابر: ثنائية الموت والحياة.
16. البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري، ط/ دار الأندلس.
17. بكار. د. يوسف/ سيف. د. وليد: العروض والإيقاع، طبعة عمان، (مقرر جامعة القدس المفتوحة)، 2008.
18. تبرماسين. عبد الرحمن: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط/ 1، 2003.
19. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، ج/ 3 تحقيق وشرح السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت.
20. الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تصحيح محمد عبده ومحمد محمود التركز، دار المعرفة، بيروت، 1398هـ-1978م.
21. الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ط/ 1، تصحيح محمد عبده ومحمد محمود التركزي، دار المعرفة، بيروت، 1978.
22. بن جعفر قدامة: نقد الشعر، ط/ 1، طباعة مطبعة الجوائب، القسطنطينية.
23. ابن جنّيّ: المنصف، تحقيق: ابراهيم مصطفى وعبد الله أمين، مطبعة مصطفى البابي الحلبيّ، القاهرة، 1954م
24. الجوهر، زاهر: شعر المعتقلات في فلسطين من 1967-1993، ط/ 1، منشورات المركز الثقافي الفلسطيني/ رام الله، 1999.

25. خفاجي، محمد عبد المنعم: النقد الأدبي العربي الحديث ومذاهبه، مكتبة الكليات الأزهرية، مطبعة الفجالة الجديدة

26. ثويني، حميد: فن الأسلوب، دار الصفاء، عمان، 2006

27. جيرو. بيير: الأسلوبية، ترجمة :منذر عياشي، مركز الإنماء، حلب، 1994

28. الجيَّار. د. مدحت: موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، دار المعارف، القاهرة، ط/ 3، 1995.

29. الحاجّ. كمال: في فلسفة اللغة، دار النهار للنشر، بيروت، 1967

30. حجازي. محمود فهمي: المدخل إلى علم اللغة دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1978

31. خوري. إلياس: دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، ط/ 2، 1981.

32. الزمخشريّ. محمود بن عمر: الكشّاف، تحقيق: عبد الرزّاق المهديّ، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، 2001م

33. الدسوقي عمر: في الأدب الحديث، ج/ 1، ط/ 7، دار الفكر العربي

34. الزيات وزملاؤه: المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، مادة (موسيقا).

35. ابن السرّاج. أبو بكر بن محمّد بن سهل البغداديّ: الأصول في النحو، تحقيق: عبد الحسين الفتليّ، مطبعة النعمان، النجف، 1973م

36. أبو السعود. أبو السعود سلامة: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية.

37. أبوالسعود. محمّد بن محمّـد العمـاديّ: إرشـاد العقـل السـليم، دار إحيـاء التراث العربيّ، بيروت، 1994م
38. السكّاكيّ. أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر: مفتاح العلوم، مطبعة مصطفى البابي، مصر، 1937
39. سيبويه . أبو بشر: الكتاب، تحقيق: عبد السـلام هـارون، مكتبـة الخـانجيّ، القاهرة، 1988م
40. شاهين. عبد الصبور: المنهج الصـوتيّ للبنيـة العربيـة، مؤسّسـة الرسـالة، بيروت، 1980
41. الشايب. أحمد: الأسلوب، مكتبة النهضة، مصر، 1976
42. الشايب، أحمد: أصول النقد الأدبي، ط/ 8، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، 1994
43. شعث، أحمد جبر: الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصـر، ط/ 1، مكتبـة القادسية، 2002.
44. شلاش. هاشم طه: أوزان الفعل ومعانيها، مطبعة الآداب، النجف، 1971
45. أبو شمالـه. فـايز: السـجن في الشـعر الفلسـطيني، المؤسسـة الفلسـطينية للإرشاد القومي، رام الله، ط/ 1، 2003.
46. الشهرزوري. يادكار لطيف: المفاتيح الشعرية، دار الزمان للطباعة والنشـر والتوزيع، دمشق، 2012.
47. ابن طباطبا: عيار الشعر، منشأة المعارف الاسكندرية، ط/ 3.
48. ضيف شوقي: في النقد الأدبي، ط3، دار المعارف بمصر.

49. عبد العزيز. محمّد حسن: مدخل إلى علم اللغة، دار النمر للطباعة، (د. م)، 1983

50. عبد المطّلب. محمد: البلاغة والأسلوبيّة، مطابع الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، 1984م.

51. عباس، إحسان: فن الشعر، ط/ 1، دار الشروق، 1996

52. أبو العدوس، يوسف: الأسلوبية، دار المسيرة، عمان، 2010

53. العسكري، أبي هلال الحسن بين عبد الله: الصناعتين، ط/ 1، تحقيق وشرح علي محمد ومحمد إبراهيم.

54. عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ط/ 3، المركز الثقافي العربي،بيروت 1992.

55. عفيفيّ. أحمد: التعريف والتنكير في النحو العربيّ، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة

56. العمري. محمد: تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر)، الدار العالمية للكتاب، ط/ 1، 1990.

57. عوّاد. محمد حسن: الطريق إلى موسيقا الشعر الخارجية، منجزات نادي جدة الأدبي.

58. عيد، رجاء : القول الشعري منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د. ت).

59. عياد. د. شكري محمد: موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، أصدقاء الكتاب ط/ 3، 1998.

60. الفراهيـديّ. أبـو عبـد الـرحمن الخليـل بـن أحمـد العـين، تحقيـق مهـديّ المخزوميّ، وإبراهيم السامرّائيّ، دار الرشيد، بغداد، 1981
61. الغنيمي، محمد: النقد الأدبي الحديث،ط/ 3، نهضة مصر للطباعة/ 1997
62. القرطاجني، حازم: منهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، 1966.
63. القزوينيّ . جلال الدين محمّد بن عبد الرحمن: الإيضاح في علـوم البلاغـة، تقديم: عليّ بو ملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1991م
64. مبارك. محمد رضا: الشعر والأسطورة اسـتعارة اسـرد في نصـوص خليـل حاوي، ط/ 1. مصر العربية للنشر، 2010
65. المبرّد . أبو العبّاس: المقتضب، تحقيـق: حسـن حمـد، دار الكتـب العلميّـة، بيروت، 1999
66. مجاهد. عبد الكريم: الدلالة اللغويّة عند العـرب، دار الضـياء، عمّـان، 5 198
67. مجموعة/ الزيات وزملاؤه، المعجم الوسيط، ط/ 4، مكتبة الشروق الدولية.
68. مجموعة: دراسات في الأدب الفلسطيني/ ط1. منشـورات جامعـة القـدس المفتوحة 2008.
69. ملائكة. نازك: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، د. ت.
70. ابـن منظـور. جمـال الـدين: لسـان العـرب، دار صـادر، م/ 4، 1410هــ، 1990م.
71. أبو موسـى. محمـد محمـد: خصـائص التراكيـب، مكتبـة وهبـة، القـاهرة، (د. ت).

72. النحّاس. أبو جعفر: معاني القرآن، تحقيق: يحيى مراد، دار الحديث، القاهرة، 2004

73. نعيمة، ميخائيل: الغربال، دار المعارف بمصر، القاهرة، بيروت، ط/ 1، 1951.

74. الهاشمي. أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، (د. ت)

المراجع الالكترونية:

1. إسماعيل. عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، ia700505. us. archive. org/zq/items/43984332/234. pdf.

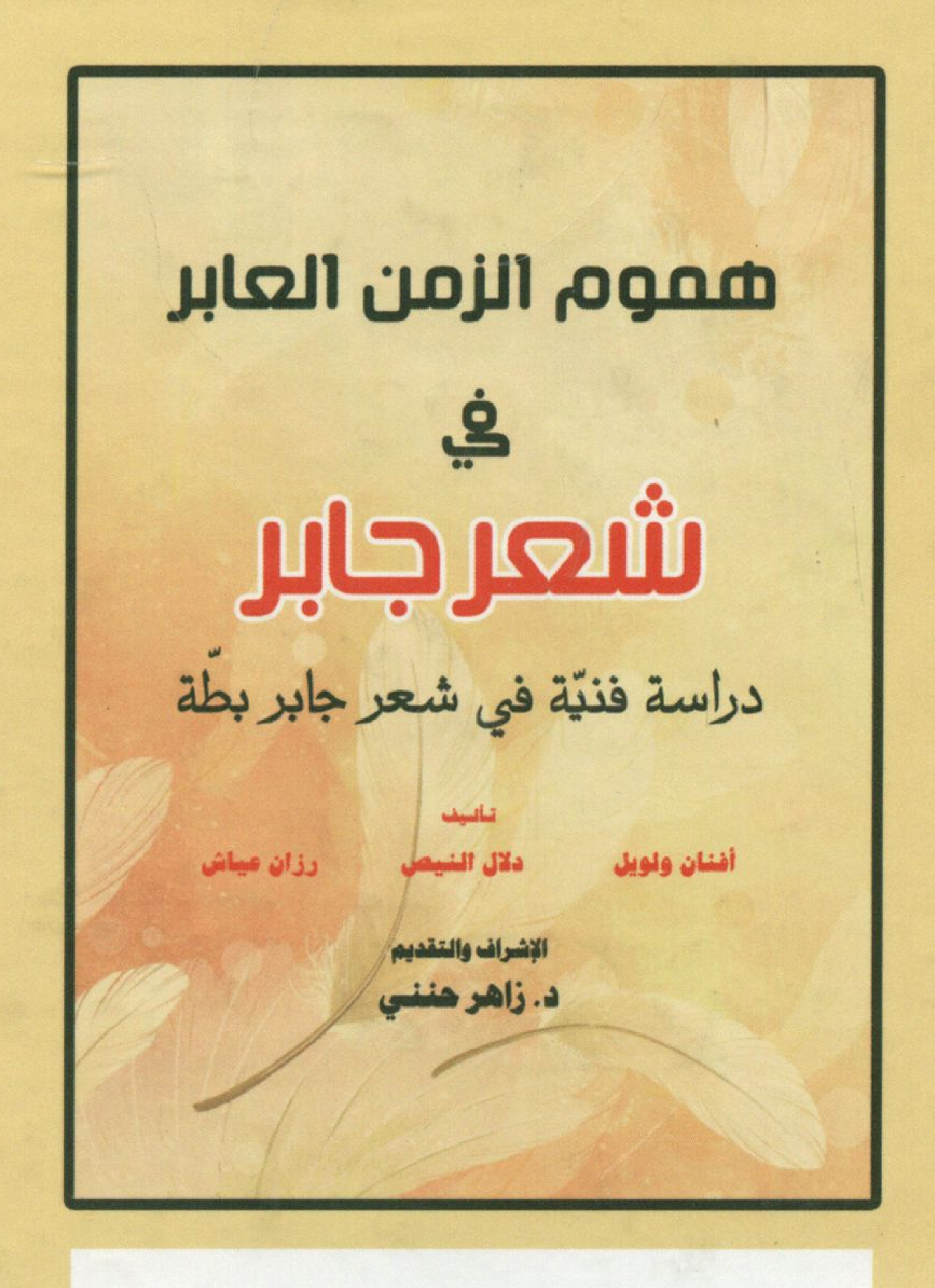
2. السعدني، مصطفى: التصوير الفني، في شعر محمود حسن إسماعيل، الناشر، منشأة معارف الإسكندرية. على الرابط elibray. median. edu/box/axloo598pdf.

3. عباس، احسان: كتاب اتجاهات الشعر العربي المعاصر. عن موقع المصطفى الإلكترونية، الرابط in700205. us. archive. org15/items/aalam. almaarifa/pdf

4. عن موقع الباحث العربي: قاموس عربي/ مقاييس اللغة على الرابط (www. bahethinfo/all. gsp?term= صورة).

5. عن موقع البحث في المعاجم العربية، قاموس عربي عربي، القاموس المحيط على الرابط(www. maajim. com /صورة)

6. الياد، مرسيا: مظاهر الأسطورة، ترجمة: نهاد خياطة، ط/ 1، دار كنعان للدراسات والنشر، 1991 (عن موقع مكتبة الكتب (aspx. الأدب/ مظاهر الأسطورة /www. alkottob. com//kotob).









عمّان - شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري
تلفاكس: 96264647550+ خلوي: 962795265767+
ص ب: 712773 عمان 11171 الأردن
E-mail: dardjlah@yahoo.com
www.dardjlah.com

